ITALIENISCHE PORTRAITSCULPTUREN DES XV. JAHRHUNDERTS: IN DEN KÖNIGLICHEN...

Staatliche Museen zu Berlin (Germany)



ITALIENISCHE PORTRAITSCULPTUREN

DES XV. JAHRHUNDERTS

IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BODE

ITALIENISCHE PORTRAITSCULPTUREN

DES XV. JAHRHUNDERTS

IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BODE

BERLIN

VERLAG DER WEIDMANNSCHEN BUCHHANDLUNG

MDCCCLXXXIII

Dem Buchhandel in 100 Exemplaren übergeben

IHREN KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN HOHEITEN

DEM KRONPRINZEN UND DER KRONPRINZESSIN

DES DEUTSCHEN REICHES UND VON PREUSSEN

ZUM XXV. JANUAR MDCCCLXXXIII

EHRFURCHTSVOLL ZUGEEIGNET

VON DEN BEAMTEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ZU BERLIN

ITALIENISCHE PORTRAITSCULPTUREN DES XV. JAHRHUNDERTS

IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BODE

Die groſsartige Umwälzung, welche an die Stelle der mittelalterlichen Weltanſchauung die der modernen Zeit ſetzte, vollzog ſich zuerſt in Italien, und zwar ebenſo raſch als tiefgehend. Oft iſt darauf hingewieſen worden, daſs eine der Haupterſcheinungen dieſer neuen Zeit, Folge wie Vorausſetzung derſelben, die Ausbildung des Individuums iſt: die Erkenntniſs des Einzelnen in ſeinem eigenthümlichen Werthe, das Herauskehren der Perſönlichkeit und deren ſyſtematiſche Ausbildung. Noch am Schluſs des dreizehnten Jahrhunderts war auch in Italien das geſammte Leben gebunden in der feſtgefügten Ordnung von Hierarchie und Lehnſtaat, Ständen und Körperſchaften, in welchen ſich der Einzelne faſt nur als Glied eines Ganzen empfand und ſelbſt die hervorragende Perſönlichkeit im Weſentlichen nur Vertreter eines Syſtems war. Aber ſchon mit Dante's Schöpfung, die nach der einen Seite noch die groſsartigſte poetiſche Verherrlichung der myſtiſch-hierarchiſchen Anſchauungen des Mittelalters iſt, tritt uns auf der anderen Seite doch in der Fülle und Mannigfaltigkeit ausgeprägter Perſönlichkeiten ſchon die moderne Zeit in ihrer entſchiedenen Betonung der dieſſeitigen Welt, der Natur wie der Geſchichte, tritt uns zugleich mit Dante ſelbſt eine der ausgeprägteſten und groſsartigſten Geſtalten der neuen Zeit entgegen.

Die politiſche Entwickelung Italiens, durch die Ausbildung des Individuums weſentlich bedingt, förderte ihrerſeits wieder die allſeitigſte und ſchrankenloſeſte Entwickelung der Perſönlichkeit. Nicht nur das republikaniſche Gemeinweſen und der ununterbrochene Wechſel der Herrſchaft innerhalb derſelben, ſondern ſelbſt die Tyrannis bildete und zog die Einzeltalente groſs, deren ſie zu ihrer Sicherung und Verherrlichung bedurfte, und führte ſchlieſslich in gewiſſem Grade bis zur Aufhebung der Standesunterſchiede. Wie dieſe groſsartige Umwälzung auf der einen Seite der erfreuliche Ausdruck iſt von einer richtigen Werthſchätzung des Einzelnen, ſo hat ſie andererſeits doch auch eine traurige Kehrſeite herausgebildet in jener in einzelnen Erſcheinungen gradezu abſchreckenden Schrankenloſigkeit und übermüthigen Gewaltthätigkeit. Gleichzeitig brachte das Bekanntwerden der Antike und

das wachfende Verftändnifs derfelben in das geiftige Leben einen Reichthum und eine Mannigfaltigkeit, die nicht nur der Wiffenfchaft einen neuen fruchtbaren Boden bereiteten, fondern zugleich ganz neue Seiten der menfchlichen Seele erfchloffen. So förderte auch der Humanismus die Erkenntnifs und Entwickelung der Perfönlichkeit, indem er nicht als trockene philologifche Wiffenfchaft auftritt, fondern in ftetem Contakt mit dem Leben und im eifrigen Verkehr mit den Repräfentanten des öffentlichen Lebens feinerfeits die Wiffenfchaften beherrfcht und entwickelt, welche die moderne Zeit hervorkeimen läfst. Dank dem Humanismus wird die Ausbildung der Individualität des äufseren wie des inneren Menfchen im fünfzehnten Jahrhundert gewiffermafsen felbft zur Wiffenfchaft, welcher die Zeit fo harmonifch durchgebildete Perfönlichkeiten wie Lorenzo Magnifico, fo allfeitig entwickelte Menfchen wie — um gerade Künftler zu nennen — Leon Battifta Alberti und Leonardo da Vinci verdankt.

Ihren entfchiedenften und wirkfamften Ausdruck erhielt diefe fcharf ausgeprägte Richtung des Individuums und fein Selbftbewufstfein in der Sehnfucht nach dem Ruhm. Nicht mehr im Jenfeits, auf das die Kirche den Gläubigen verweift, konnte dasfelbe feinen Lohn finden; fein Ruhm ift von diefer Welt, im Diesfeits, und die Unfterblichkeit des Namens ift der höchfte Preis, das höchfte Glück, welches dem Menfchen befchieden ift. Schon Dante hat diefes Glück des Ruhms empfunden, «ohne den das Leben wie Schaum und Rauch vergeht»; doch erft Petrarca, auch hierin unter den erften und gröfsten Erneuerern der klaffifchen Welt, hat den Gedanken des Ruhms nach allen Seiten ausgebildet. Die Ruhmbegierde ift es denn auch, die einen der ausgeprägteften Züge des Zeitalters bildet: auch in ihrer Verzerrung, die moderne Heroftrate hervorruft und in der Verherrlichung des Einzelnen — wie in ihrem Kehrbilde, der Verläumdung — keine Schranken kennt.

Ein Hauptmittel zu ihrer mannigfachen Befriedigung findet diefe Ruhmbegierde in der bildenden Kunft: in der Herftellung von Prachtbauten und der Schöpfung von Kunftwerken, aber auch direkt in der Darftellung der Perfönlichkeiten, in den verfchiedenen Arten des Bildniffes. Die bildende Kunft hat aber gerade, neben der objectiven Betrachtung der Aufsenwelt, in der Erkenntnifs des Individuums ihre Vorausfetzung. Die Tiefe und Kraft des Erkennens überhaupt, welche den Italiener der Renaiffance vor allen Nationen auszeichnete, mufste fich zur günftigften Bedingung des Erwachens und der herrlichen Entfaltung der bildenden Kunft geftalten. Es ift daher nur eine natürliche Wechfelwirkung, dafs diefer ausgeprägte Individualismus der Zeit die Kunft fcharf beftimmt und zugleich in derfelben mit Vorliebe

zum Ausdruck gebracht und verherrlicht wird. So hat in der glücklichen und in ihrer Art einzigen Verbindung mit dem künftlerifchen Geftaltungstrieb und dem allgemeinen Kunftfinn die Entwickelung der Individualität in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts die Portraitdarftellung zu einer Mannigfaltigkeit, einem Umfange und einer künftlerifchen Vollendung entfaltet, wie fie zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Lande fich wiederfinden.

Es ift kein Zufall, dafs in der Plaftik das Bildnifs früher als in der Malerei erfcheint. Schon die fcharf abgegrenzte Perfönlichkeit, wie die Zeit fie hervorbrachte, fand an fich in der Plaftik ihren angemeffeneren Ausdruck. Aber auch die Entwickelung und technifchen Vorbedingungen der beiden Schwefterkünfte verfchafften dem plaftifchen Bildnifs die Priorität. Zwar finden wir fchon in den Gemälden und Fresken des vierzehnten Jahrhunderts gelegentlich den Stifter, allein oder mit feiner Familie, angebracht, eine Sitte, welche im Quattrocento fo weit ausgedehnt wird, dafs zuweilen die dargeftellte heilige Handlung faft verfchwindet unter der Schaar von Zufchauern, in denen die Familie und Sippe des Auftraggebers abgebildet find: aber das Einzelportrait tritt doch erft gegen die Mitte des Quattrocento hervor. Anders in der Plaftik. Hier war durch den Gräberkultus der Anlafs fowie durch die Ueberrefte römifch-etrurifcher Sarkophage und Afchenkiften das naheliegende Vorbild für eine portraitartige Darftellung des Verftorbenen auf feinem Grabmal gegeben. Wir fehen daher gleich bei den erften Regungen einer felbftändigen bildnerifchen Thätigkeit in Italien das Beftreben nach einer Ausfchmückung des Grabes durch die ruhende Figur des Todten, fei es als einfacher Grabftein oder im Nifchengrab, hervortreten. Wie fich das Grabmal in Italien feit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nach Landfchaft, Ort, Beftimmung, Zeit und Material in der mannigfachften Weife entwickelt, wie dasfelbe fich gradezu zu einem hervorragend monumentalen und daher zum wichtigften Zweige der italienifchen Plaftik ausbildet, dies zu verfolgen, ift eine der anziehendften und belehrendften Aufgaben der italienifchen Kunftgefchichte.

Diefe frühe und grofsartige Entfaltung des Grabmonumentes war durch die religiöfe und kirchliche Bedeutung deffelben wefentlich gefördert. Einen ähnlich kirchlichen oder mindeftens doch einen öffentlichen Charakter trägt auch die freie Portraitftatue. Dafs fie trotzdem nur ganz ausnahmsweife auftritt liegt wohl in erfter Reihe in jener Vorliebe für das Grabmonument, theilweife aber auch in den Schwierigkeiten, welche fich der Frührenaiffance bei der plaftifchen Wiedergabe der Perfönlichkeit in ganzer Figur entgegenftellten. Die Statue des Enrico Scrovegni, wahrfcheinlich

von Giovanni Piſano, in der von ihm geſtifteten und für ihn von Giotto ausgemalten Madonna dell' Arena zu Padua, iſt das früheſte Beiſpiel, Donatello's Statue des Staatsſekretairs Bracciolini im Dom zu Florenz das Meiſterwerk unter dieſen ſeltenen Einzelſtatuen. Dieſe fanden ihren groſsartigen Abſchluſs in den bronzenen Reiterſtandbildern der beiden venezianiſchen Condottieri Gattamelata und Colleoni, in ihrer Art einzigen Schöpfungen des Donatello und Verrocchio.

Dieſen öffentlichen und feierlichen Arten des plaſtiſchen Bildniſſes gegenüber ſuchen die rein privaten Bedürfniſſe ihre Befriedigung in der Büſte und in der Schaumünze. Beide ſind erſt Erzeugniſſe des Quattrocento; beide gelangten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Entfaltung und Blüthe, wie bis dahin und ſeitdem nicht wieder. Während das Grabmal und die Portraitſtatue durch ihren Umfang und ihre Beſtimmung an den Ort ihrer Aufſtellung gebunden ſind und daher faſt überall in Italien noch ihren alten Platz behaupten, haben die Medaillen und theilweiſe auch die Büſten des Quattrocento ihren Weg auch aus Italien hinaus in die öffentlichen wie in die Privat-Sammlungen des Auslandes gefunden. Die werthvolle Sammlung italieniſcher Schaumünzen, welche das Berliner Muſeum beſitzt, hat kürzlich eine Publikation den weiteren Kreiſen der Kunſtfreunde zugänglich gemacht: aber auch in der Sammlung italieniſcher Büſten aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Hauptwerke hier zum erſten Male in künſtleriſchen Nachbildungen wiedergegeben werden, hat das Muſeum nach dem Kunſtwerth wie nach der Zahl und Mannigfaltigkeit derſelben einen Schatz aufzuweiſen, wie ſonſt nur das Nationalmuſeum zu Florenz. Die Berliner Sammlung iſt daher ganz beſonders geeignet, einen Begriff von der Bedeutung und Entwickelung des plaſtiſchen Bildniſſes in Italien zu geben.

I.

Den augenfälligſten Unterſchied unter den italieniſchen Portraitbüſten bezeichnet das verſchiedene Material. Durch dieſe Verſchiedenheit, welche zunächſt als eine rein äuſserliche erſcheint, ſind doch auch nicht unweſentliche Stilunterſchiede bedingt.

Als das edelſte Material für plaſtiſche Darſtellung galt in Italien die Bronze. Bronzene Kirchenthüren waren die erſten Bildwerke, welche im Mittelalter auf italieniſchem Boden, und zwar anfänglich noch von byzantiniſchen Künſtlern, ausgeführt wurden. Auch die Schule der Piſani wählte die Bronze für ähnliche Aufgaben, wie dies Andrea's Pforte für das Baptiſterium in Florenz zeigt; und gleich im Anfange des Quattrocento ſehen wir Ghiberti, Quercia und Donatello eine Fülle verſchiedenartiger plaſtiſcher Arbeiten in demſelben edlen Material ausführen.

Allein keiner dieſer Künſtler leitete eigenhändig den Guſs oder die Ciſelirung. Erſt die jüngere Generation der Bildhauer des Quattrocento eignete ſich im Goldſchmiedehandwerk, aus dem ſie zumeiſt hervorging, auch die Fertigkeit der Bronzetechnik an: ein Verrocchio, Antonio Pollajuolo und Lorenzo Vecchietta brachten es darin zu hoher Meiſterſchaft. Wenn es galt, reichſte Pracht zu entfalten oder möglichſt Dauerhaftes zu ſchaffen, wählte man jetzt auch für das Portrait die Bronze. So ſind ebenſowohl die Papſtdenkmäler Pollajuolo's in der Peterskirche als die beiden Reitermonumente der venezianiſchen Condottieri Gattamelata und Colleoni in Bronze ausgeführt. Für die Büſte bei ihrem anſpruchsloſeren Zwecke, als Erinnerung für Anverwandte oder Freunde, griffen aber auch die im Bronzeguſs erfahrenen Bildner nur ausnahmsweiſe zu dieſem koſtſpieligen und ſchwierigen Material. Es ſind daher kaum mehr als etwa ein Dutzend Bronzebüſten aus dem Quattrocento auf uns gekommen. An dieſer Seltenheit mag freilich theilweiſe auch die Verſuchung für eine ſpätere, rückſichtsloſe Zeit, das edle Metall gelegentlich durch Einſchmelzen der Büſten nützlich zu verwerthen,

welcher bekanntlich auch faſt alle gröſseren Bronzebildwerke des Alterthums zum Opfer gefallen ſind, mit die Schuld tragen.

Von dieſen wenigen Bronzebüſten iſt das Berliner Muſeum ſo glücklich, zwei zu beſitzen; beide ſehr wahrſcheinlich florentiner Urſprungs, beide, wie der Bruſtharniſch zeigt, einen Krieger darſtellend, und zwar vielleicht ein und dieſelbe Perſönlichkeit. Freilich in verſchiedenem Alter: das eine Mal im kräſtigen, wenn auch bereits etwas vorgeſchrittenen Mannesalter; das andere Mal hochbejahrt, zahnlos, gebückt und eingefallen. Die groſse Verwandtſchaft in den Formen der beiden Köpfe, die mehrfach ſchon vor den Originalen bemerkt worden iſt, läſst ſich auch in den beiden Radirungen deutlich erkennen: die gleiche Kopfbildung, der eigenthümlich kurze und breite Nacken, die kräftig gebogene Naſe, der feſt geſchloſſene, energiſche Mund, die vorquellenden Augen — bei dem Greis freilich müde eingeſunken — berechtigen zu der Vermuthung, daſs beide denſelben Mann zu verſchiedenen Zeiten ſeines Lebens wiedergeben.

Leider iſt es bisher nicht gelungen, einen Anhalt zur Beſtimmung der Perſönlichkeit zu finden. Daſs ein Krieger dargeſtellt iſt, läſst ſich auch in der Büſte des Greiſes (vgl. den Kupferſtich auf Tafel V.) noch erkennen, obgleich das Bruſtſtück derſelben eine moderne Ergänzung iſt; denn ein hinten am Halſe erhaltenes Bruchſtück zeigt deutlich den Rand des Panzers. Der Lorbeerkranz auf ſeinem Haupte kann ihn als den Sieger in der Schlacht verherrlichen; vielleicht daſs aber auch der Kriegsmann, nach der Sitte ſeiner Zeit, ſich in der Dichtkunſt verſucht hatte und auf dieſe Lorbeeren beſonders ſtolz war. Man ſollte meinen, die Beſtimmung ſei nicht ſo ſchwer, da Florenz — und florentiner Urſprungs ſind dieſelben wohl zweifellos, wie wir gleich ſehen werden — in der zweiten Hälfte des Quattrocento nicht grade Ueberfluſs hatte an kriegstüchtigen Männern, und da ja keine andere Zeit ſo viel treue Abbilder ihrer Kinder hinterlaſſen hat. Dennoch muſs ich geſtehen, daſs ich bisher vergeblich die uns erhaltenen florentiner Bildniſſe der Zeit verglichen habe, und daſs mir auch von anderer Seite nur unbeſtimmte Vermuthungen auf Grund einer gewiſſen Aehnlichkeit mit dem einen oder andern namhaften Florentiner ausgeſprochen wurden. Auffallend iſt namentlich die Aehnlichkeit mit dem ſchönen Profilbildniſs des Franceſco Saſſetti (vom Jahre 1485), wie es uns die Fresken Ghirlandajo's in Santa Trinità zu Florenz zeigen.

Zugegeben, die beiden Büſten ſtellen ein und denſelben Mann vor, auf einen und denſelben Künſtler laſſen ſie ſich keinesfalls zurückführen; denn in der künſtleriſchen Auffaſſung und Behandlung ſind ſie grundver-

ſchieden. Der jüngere Kopf, den die Radirung auf Seite 8 wiedergiebt, iſt ein unciſelirter Rohguſs von unſcheinbarer Patina; aus unbekannten Gründen unverändert in dem Zuſtande belaſſen, wie er aus dem Guſs über das breit gearbeitete Wachsmodell hervorgegangen war. Dagegen zeigt der Greiſenkopf eine ganz auſserordentliche Vollendung, die ſich nicht nur in der ſauberſten Ciſelirung ausſpricht, ſondern auch in der Silbertauſchirung der Augen, in der kunſtreichen Legirung und vielleicht auch in der anſcheinend künſtlichen Färbung der Bronze. Durch letztere iſt jene ſchöne und ſeltene arſenikgrüne Patina hervorgebracht, die ſich ſonſt nur bei einzelnen Antiken findet.

Neben dieſer Verſchiedenheit in der äuſseren Erſcheinung, die durch den zufällig ſehr verſchiedenen Zuſtand der Vollendung hervorgerufen wird, zeigt ſich ein unverkennbarer Unterſchied in der künſtleriſchen Auffaſſung der beiden Büſten, ſodaſs wir auf zwei ſehr verſchiedene Künſtler zu ſchlieſsen berechtigt ſind. Beiden iſt freilich jene ſchlichte und naive Wiedergabe der Individualität gemeinſam, die auf jede geſteigerte Wirkung durch geſuchte Anordnung oder ähnliche Mittel verzichtet. Aber während der Rohguſs eine einfach groſse Anſchauung des Charakters wie der Formen zeigt und ſich auf breite Wiedergabe der Maſſen beſchränkt, bekundet der lorbeergekrönte Greiſenkopf eine liebevolle Vertiefung in die Details, eine minutiöſe Durcharbeitung, die jedoch keineswegs kleinlich wirkt. Eigenthümlich iſt die Behandlung des Haares, welches, ebenſo wie auch der Lorbeerkranz, eingravirt iſt, während im Modell, wie ſich jetzt noch erkennen läſst, das Haar in derſelben Erhebung und Form, wie in der anderen Büſte, vorgearbeitet war.

Die einfach naturaliſtiſche Auffaſſung und das auſserordentliche Verſtändniſs der Natur, welche beiden Werken gemeinſam ſind, weiſen dieſelben wohl mit Sicherheit der florentiner Schule zu. Nach den Verſchiedenheiten der Auffaſſung und Behandlung muſs jedoch der jüngere Kopf noch in der erſten groſsen Epoche des Quattrocento, in der Zeit Donatello's, entſtanden ſein, der Greiſenkopf dagegen in der ſpäteren Epoche, in dem von Antonio Pollajuolo und Verrocchio beherrſchten Kreiſe der Bronzetechniker. Einen beſtimmten Namen wage ich für keine der beiden Büſten auszuſprechen. Profeſſor Hans Semper machte mich auf die Verwandtſchaft des Rohguſſes mit Auffaſſung und Behandlung von Donatello's Bronzen aufmerkſam, namentlich mit dem Kopf des Gattamelata und der Büſte ſeines Sohnes im Bargello. Mir ſcheint der Name nicht zu groſs zu ſein; jedenfalls trifft er die Richtung, welcher der Künſtler jener Büſte angehört. Wäre ſie wirklich von Donatello's Hand, ſo würde ſie ſeinen letzten Jahren angehören.

Auch die Gefchichte diefer beiden Büften giebt leider keinerlei Anhalt weder für die Beftimmung der Perfönlichkeiten, noch der Künftler, da fie fich nicht weit zurück verfolgen läfst. Die Greifenbüfte wurde von Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz 1835 in Hamburg aus der Sammlung des ruffifchen Grafen Balc Polef, in welcher fie als antik und zwar als Büfte des älteren Scipio galt, erworben und 1868 durch Seine Majeftät den König den Mufeen als Gefchenk überwiefen. Graf Balc Polef hatte die Büfte im Anfang unferes Jahrhunderts in Neapel erftanden. Die andere Büfte wurde 1877 aus dem Befitz eines Parifer Liebhabers angekauft.



Mit der höchften Vollendung der Bronzetechnik, die der zweiten Hälfte des Quattrocento angehört, fällt die vollendete Meifterfchaft in der Bearbeitung des Marmors etwa zufammen. Jenen grofsen Meiftern gegenüber, welche am Eingange der neuen Zeit in dem Streben, den erfafsten Moment und Charakter voll und grofs wiederzugeben, der Durcharbeitung nur in zweiter Linie ihre Sorgfalt zuwandten, läfst fich diefe jüngere Generation als die der Kleinmeifter unter den italienifchen Bildhauern bezeichnen. Der Marmor, der fo viel weniger mühfam zu bearbeiten war, als die koftfpielige und nicht für alle Zwecke geeignete

Bronze, fand unter diefen Künftlern begreiflicher Weife die gröfste Zahl von Anhängern. Ein befonders günftiger Umftand, welcher Werth und Reiz der Marmorarten diefer Zeit noch erhöht, war die köftliche unter dem Namen Creftola bekannte Qualität des Marmors, welche grade damals die Brüche von Carrara lieferten. Der Wiedergabe des Bildniffes kam die Schönheit des Marmors kaum weniger als die Meifterfchaft in der Bearbeitung deffelben zu Gute.

Die Berliner Sammlung hat auch an Marmorbüften verfchiedene Meifterwerke erften Ranges aufzuweifen. Am bekannteften find die aus dem Palazzo Strozzi ftammenden Büften des Niccolò und der Marietta Strozzi. Die letztere ift eine der wenigen Marmorbüften, deren Vafari Erwähnung thut, und zwar mit gröfstem Lobe. «Da Marietta von grofser Schönheit war — fo fagt Vafari in feiner Lebensbefchreibung des Defiderio —, fo gelang ihm ihre Büfte ganz vortrefflich.» Und Perkins, dem das Verdienft gebührt, in feinen beiden Werken über die Bildhauer Toscana's und über die italienifche Plaftik des Mittelalters und der Renaiffance den Werth der Plaftik des fünfzehnten Jahrhunderts zuerft wieder richtig gewürdigt zu haben, fagt von diefer Marmorbüfte: «Schwerlich wird fich eine andere Büfte ausfindig machen laffen, welche in gleichem Mafse die eigenthümlichen Vorzüge der beften Quattrocentowerke in fich vereinigt: Meifterfchaft in der Behandlung des Materials, gefchmackvolle Auffaffung, vollendete Durchführung und ftrenge Zeichnung.» Die Büfte gehört keineswegs zu jenen überwältigenden oder bezaubernden Werken, wie etwa Donatello's Uzzano oder die fälfchlich dem Raphael zugefchriebene Mädchenbüfte im Mufeum zu Lille. Vielmehr find die nicht eigentlich fchönen Züge der jungen Dame ebenfo treu als anfpruchslos wiedergegeben: der Künftler hat weder die etwas fchiefe Kopfhaltung noch die fchräg ftehenden Augen mit ihren halb gefchloffenen Lidern zu verdecken gefucht. Aber die höchft gefchmackvolle Anordnung bis zu dem aus demfelben Marmorblock gearbeiteten Sockel mit feinen feinen Profilen und feinen zierlichen Reliefs, fowie die höchfte Delicateffe in der Behandlung, welche in der Politur bis zu einem gewiffen Grade fogar die Wirkung eines zarten Teints erreicht, geben der Büfte einen Reiz züchtiger Weiblichkeit, wie ihn kein zweites Werk in diefem Mafse aufzuweifen hat. Urfprünglich wurde diefer Reiz noch erhöht durch Bemalung und Vergoldung einzelner Theile der Büfte: die Blumen des Brokatkleides und das Band im Haar waren farbig, der Gewandfaum war vergoldet, wie noch jetzt die Ueberrefte beweifen, und die Bruft zierte ein Schmuck aus edelem Metall (vgl. die Heliographie auf Tafel I).

Jener eigenthümlich müde Ausdruck, welcher durch die halbgeschlossenen Augenlider hervorgebracht wird, kommt wohl nicht allein auf Rechnung der Individualität; wir finden denselben bei einer ganzen Reihe gleichzeitiger Marmorbüsten junger Florentinerinnen, während gelegentlich andere Bildnisse derselben Personen uns diese mit weit geöffneten Augen vorführen. Die Künstler haben damit, so scheint es, einer allerdings sonst nicht nachweisbaren Anschauung ihrer Zeit entsprechend, den Ausdruck des jungfräulich Sittsamen und Bescheidenen wiedergeben wollen. Ausnahmsweise kommen diese halbgeschlossenen Augen auch bei gemalten Bildnissen des Quattrocento vor; so bei dem schönen Bildnis des Giuliano de' Medici von Sandro Botticelli in der Berliner Galerie.

Jene Büsten verdienen hier wenigstens kurz aufgezählt zu werden, da sie unter sich wie mit der Büste der Marietta so sehr verwandt sind, dass vielleicht eine direkte Beziehung zu derselben bei ihnen angenommen werden darf; und zwar vermuthlich in Anlehnung an die Marietta als ein besonders anziehendes Vorbild. Es sind, soweit mir bekannt, die folgenden Marmorbüsten. Im Besitze von Alessandro Castellani in Rom die schöne Büste einer jungen unbekannten Dame, vor einigen Jahren in Neapel erworben; sie gleicht bis auf den Sockel, welcher jedoch mit anderen, gleichfalls sehr reizvollen Reliefs verziert ist, so sehr der Büste der Marietta, dass man sie beim ersten flüchtigen Blick für eine Wiederholung derselben zu halten versucht ist. Ferner die jugendliche Frauenbüste der Ambraser-Sammlung in Wien, von besonderem Interesse durch die gute Erhaltung der alten Bemalung; die Büste der Gattin des Federigo von Urbino, Battista Sforza, im Bargello; eine ähnliche Büste von Matthias Corvinus' junger Gemahlin, Beatrice von Aragon, im Besitze von Herrn Gustave Dreyfuss in Paris; eine weibliche Büste im Louvre; endlich drei Marmormasken, von denen die eine im Besitze von Baron Hector Garriod in Florenz, eine zweite in dem Museum des Hospitals zu Villeneuve-lez-Avignon, die dritte hier nebenstehend reproducirte Maske jetzt Eigenthum der Berliner Sammlung ist.

Diese Masken würden, wenn sie als solche gearbeitet wären, ein merkwürdiger Beweis sein, bis zu welchem Grade von Raffinirtheit das Quattrocento in der plastischen Wiedergabe des Bildnisses gegangen ist. Da sie nur das Gesicht wiedergeben, könnten sie nur als Einsatzstücke in Büsten oder Grabfiguren von gewöhnlicherem Material gedient haben. Aber die genaue Untersuchung der Rückseite der Berliner Maske ergiebt, dass die Bearbeitung dieser Seite eine verhältnismässig moderne, sowie dass die Maske der Ueberrest einer vollen Büste ist, welche man abgearbeitet hat,

muthmaſslich weil der Hinterkopf beſchädigt war. Dies läſst ſich aus einem alten groſsen Bohrloche ſchlieſsen, das jetzt halb frei liegt, und welches urſprünglich in der Mitte der Büſte von unten aus zur Befeſtigung derſelben auf einem Sockel eingetrieben war. Mit groſser Wahrſcheinlichkeit dürfen wir



wohl dasſelbe auch für die Maske im Beſitze von Baron Garriod annehmen; unterſuchen konnte ich dieſelbe leider nicht, da ſie mit der Rückſeite angeſchraubt war. Die Maske im Muſeum zu Villeneuve-lez-Avignon macht mir, nach dem Gipsabguſſe, welchen die Berliner Sammlung beſitzt, den Eindruck, als ob ſie eine in Marmor ausgeführte Copie einer Todtenmaske ſei.

Uebrigens ſcheint es beinahe, als ob das fünfzehnte Jahrhundert auch die Verwendung von Perrücken bei Büſten gekannt habe, wenn auch wahrſcheinlich aus rein künſtleriſchen und nicht aus Moderückſichten. Ob dieſe jedoch, wie die der ſpäteren römiſchen Kaiſerzeit, in Stein gearbeitet waren, muſs ich dahingeſtellt ſein laſſen. Wenigſtens ſind an jener oben genannten Frauenbüſte des Louvre ſowohl als an der Büſte der Beatrice bei Herrn G. Dreyfuſs die Haare flach und nur angelegt, ſodaſs man die Bedeckung mit einer Perrücke annehmen muſs, wenn man nicht, was der farbigen Aus-

fchmückung der Büfte im Quattrocento mehr entfpräche, an den Auffatz irgend einer Kopfbedeckung denken will.

Kehren wir noch einmal zu der Büfte der Marietta Strozzi zurück. Die Gefchichte diefer jungen Florentinerin ift uns namentlich durch Cefare Guafti's für das intime Familienleben in Florenz während des fünfzehnten Jahrhunderts fehr verdienftvollen Buch, Lettere di una gentildonna fiorentina) ziemlich genau bekannt. Marietta war die Tochter des Lorenzo di Palla Strozzi, welcher 1451 — als Marietta drei Jahre alt war — in der Verbannung ftarb. Ihre Mutter Aleffandra dei Bardi, welcher Vespafiano da Bifticci als der Krone unter den Frauen von Florenz in feinen «Vite di uomini illuftri del fecolo XV» eine befondere Biographie widmet, gab fie zu ihrem Onkel Giovanni Francesco Strozzi nach Florenz. Hier im Haufe des reichen Bankiers fand die aufblühende junge Schönheit Verehrer und Freier unter den Söhnen der vornehmften Familien von Florenz: unter ihnen Giovanni Tornabuoni, der bekannte Schwager des Lorenzo Magnifico, und Bartolommeo Benci, welcher Marietta zu Ehren einen grofsartigen Feftzug veranftaltete. Aber die Mutter konnte fich nicht entfchliefsen, die Hand ihrer Tochter einem Feinde ihres Haufes zu geben. Da machte Giovan Francesco plötzlich nach Cofimo's Tode 1464 Bankerott, und zwar unter fo fchimpflichen Umftänden, dafs er fich zur Flucht genöthigt fah. Die Freier zogen fich nun auch von der Pflegetochter zurück, die mit ihrem Onkel nach Ferrara geflohen war, wo auch ihre Mutter lebte. Hier fand fie, nachdem auch ihr Verwandter, Lorenzo Strozzi, Bruder des bekannten Filippo, nach jahrelangem Zaudern auf ihre Hand verzichtet hatte, mehrere Jahre fpäter einen Gatten unter den Günftlingen des Borfo d'Efte, Teofilo Calcagnini aus Ferrara. So nennen ihn wenigftens Vespafiano und Litta, während die Infchrift an dem vor etwa vierzig Jahren im Pal. Strozzi angefertigten Sockel der Büfte einen Celio Calcagnini als Gatten der Marietta angiebt. Marietta wurde nach Guafti's Mittheilung im Jahre 1448 geboren; mithin ftand fie, als Defiderio am 16. Januar 1464 ftarb, erft im fechszehnten Lebensjahre. Damit fcheint ihr Alter in der Büfte nicht übereinzuftimmen; die Dargeftellte erfcheint hier vielmehr nahezu als eine Zwanzigerin. Doch möchte deshalb allein ein Zweifel an der richtigen Benennung der Büfte kaum gerechtfertigt fein. Denn einmal haben wir eine Südländerin vor uns, bei welcher wir in Bezug auf die jungfräuliche Reife einen anderen Mafsftab anlegen müffen; andererfeits mufs berückfichtigt werden, dafs der Plaftik nicht im gleichen Grade, wie der Malerei die Mittel zu Gebote ftehen, um die feinen Unterfchiede des Uebergangs vom Mädchen zur reifen Jungfrau völlig wiederzugeben.

Für Desiderio war übrigens diese junge Strozzi in ihrem stummen Ausdruck, ihrem zurückhaltenden Wesen und ihrer gemessenen Haltung kein Typus ganz nach seiner Wahl. Ein solcher scheint sich in einer zweiten Marmorbüste eines jungen Mädchens in der Berliner Sammlung (vgl. die Heliographie auf Tafel II) auf den ersten Blick zu verrathen, für welche wir schon deshalb die Autorschaft Desiderio's mit Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen dürfen. In Bildung und Ausdruck entspricht sie ganz jenen schlanken, fröhlich ausschreitenden Jünglingen, beinahe mädchenhaften Gestalten, welche auf dem Grabmal Marzuppini die Guirlande tragen, sowie jenen Kandelaber-tragenden Knaben mit ihrem holdseligen, halb schelmischen Lächeln, welche zur Seite des Tabernakels in San Lorenzo stehen. So treffend, so lebensfrisch und reizvoll giebt uns keine andere Büste das Bild der jungen vornehmen Florentinerin jener Zeit. Die schlanken, geschmeidigen Formen, der lange aber fein bewegte Hals, die hohe gewölbte Stirn, welche durch das scharfe Zurückkämmen der Haare sich fast bis zur Mitte des Schädels erstreckt, das einfach aber dabei sehr geschmackvoll geordnete und geschmückte Haar, die hochgewölbten Augen, das etwas aufgeworfene Näschen, die schön geschwungenen Lippen, die sich wie zu einer schelmischen Bemerkung öffnen: alles athmet Natur, echte Weiblichkeit und heitere Lebensfrische, womit noch der individuelle Zug eines höchst lebhaften, zum feinen Spott geneigten Geistes sich verbindet. Leider fehlt jeder Anhalt zur Bestimmung der Persönlichkeit.

Eine dritte Marmorbüste schliesst diesen Kreis von Bildnissen florentiner Jungfrauen, in denen das Berliner Museum einen ganz einzigen Schatz besitzt. Wieder derselbe Typus, die verwandten Züge und der ähnliche lebendige, heitere, halb schelmische Ausdruck, den die in der beistehenden Abbildung gewählte Profilansicht besonders reizvoll und scharf ausgeprägt wiedergiebt. Zugleich bietet diese Ansicht in dem vollständig sichtbaren Haarschmuck ein Zeugnifs mehr, wie jene Zeit selbst in der Mode danach strebte, die natürliche Schönheit auf das geschmackvollste zu heben und zur Geltung zu bringen.

Diese Büste ist, wie die vorgenannte, 1842 durch Waagen in Florenz mit der Sammlung des Marchese Orlandini erworben. Beide Werke führten dort den Namen Donatello; aber diese kleinere Büste verräth noch deutlicher, als jene, in ihrer eigenthümlichen Arbeit ihren Meister, sodafs schon Waagen die Vermuthung aussprach, sie könne von Mino herrühren. In der That ist Mino da Fiesole uns durch so zahlreiche bezeichnete Werke bezeugt, sein Styl hat durch die eigenthümliche Stellung, welche er — schon damals

wie noch heute unter den gleichzeitigen Bildhauern der Liebling des Publicums — als groſser Unternehmer und Schnellarbeiter unter den florentiner Bildhauern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento einnimmt, ſo eigenartige und augenfällige, weil theilweiſe an's Manierirte ſtreifende, Kennzeichen, daſs keiner unter ſeinen Zeitgenoſſen auch für das Laienauge ſo leicht kenntlich iſt wie Mino.



Die hervorragendſte Thätigkeit des unglaublich raſch ſchaffenden Künſtlers war dem Portrait gewidmet, wenigſtens im weiteren Sinne, ſofern wir auch die Grabmonumente mit darunter verſtehen. In derſelben fand ſein Talent offenbar ſeinen richtigen Wirkungskreis. Während die Berliner Büſte der jungen Florentinerin die einzige uns bekannte weibliche Büſte von Mino's Hand iſt, laſſen ſich beinahe ein Dutzend Männerbildniſſe von

ihm nachweifen, darunter die Hälfte mit feiner Namensbezeichnung. Auch die Berliner Sammlung befitzt eine diefer Büften, wohl die grofsartigfte von allen und zugleich von befonderem Intereffe als die frühefte bekannte Arbeit des Meifters. Es ift dies die aus dem Palaft Strozzi ftammende grofse Marmorbüfte des Niccolò Strozzi (vgl. die Heliographie auf Tafel III). Sie ift unterwärts bezeichnet: NICOLAVS DE STROZIS. IN VRBE. A. MCCCCLIIII. OPVS NINI (sic).

Hatte jene weibliche Büfte ihren Reiz in der naiven Auffaffung und der liebevollen Sorgfalt der Detailbehandlung, wobei fich freilich in dem Koftüm fchon jene dem Mino eigenthümliche fcharfe Brechung und kleinliche Anordnung der Falten zeigen, fo feffelt die Büfte des Niccolò Strozzi durch eine Gröfse in der Auffaffung der Perfönlichkeit und eine Breite in der Behandlung, die Mino in keinem zweiten Werke wieder erreicht hat. Freilich galt es für den jungen Künftler, der 1454 erft dreiundzwanzig Jahre alt wurde, fich mit der Arbeit für einen fo angefehenen und reichen Mann, wie Niccolò Strozzi, einen Namen zu machen. Auch war diefer wohl die Perfönlichkeit, einen Künftler zu einer aufserordentlichen Leiftung zu reizen. Niccolò ift eine der charakteriftifchften Erfcheinungen, welche das Exil grofs gezogen hat. Bekanntlich war die Verbannung hochgeftellter Bürger unmittelbare Folge jeder gröfseren oder kleineren Umwälzung, die fich im Regimente der florentinifchen Republik vollzog, eine an fich allerdings verwerfliche und beklagenswerthe politifche Mafsregel, aber für die Entwickelung und Gröfse von Florenz von höchfter Bedeutung. In der Heimath war fich der Florentiner mitten im Glück, im Regimente felbft doch vollkommen bewufst, dafs jede politifche Veränderung ihm die Verbannung bringen konnte; er mufste daher darauf bedacht fein, jeder Zeit und aller Orten nur aus eigener Kraft fich durchfchlagen zu können. In der Verbannung aber war, mochte er mit Gewalt ausgetrieben fein oder freiwillig das Exil gewählt haben, fein ideales Ziel, das ihm unverrückt vor der Seele ftand und in allem Unglück aufrecht erhielt, die Rückkehr in die Heimath. Hier in der Fremde bildete fich nicht nur der Charakter der Verbannten und gewannen manche unter ihnen grofses Vermögen; fie lernten auch in und von der Fremde und prägten dadurch dem florentiner Charakter einen kosmopolitifchen Zug auf, welchen wir damals felbft in Italien in keiner anderen Stadt ähnlich entwickelt fehen.

Niccolò war mit feinem Vater Leonardo und mit feinen Brüdern verbannt worden, als Cofimo de' Medici nach einjähriger Verbannung 1434 wieder zurückkehrte, um fortan dauernd das Regiment in Florenz zu führen.

Zunächſt in Brügge in ein florentiner Bankhaus aufgenommen, begründete er in der kurzen Zeit von etwa anderthalb Jahrzehnten ſelbſtändige Banken in London, Barcelona, Avignon, Neapel und ſchlieſslich in Rom und legte dadurch den Grund zu jenem enormen, dem Mediceer-Beſitz nahekommenden Vermögen, zu deſſen Erben er — da er, wie ſeine beiden Brüder, unverheirathet war — ſeine Neſſen Lorenzo und den berühmten Filippo, ſeine Schutzbefohlenen in der Verbannung, einſetzte. Niccolò ſtarb in Rom Ende des Jahres 1469. In Santa Maria ſopra Minerva, wo er beſtattet wurde, iſt noch heute über dem einfachen Grabe die rühmende Grabſchrift erhalten:

NICOLAO STROZZIO LEONARDI FILIO.
ROMA MIHI TRIBVIT TVMVLVM
FLORENTIA VITAM.
NEMO ALIO VELLET NASCI
ET OBIRE LOCO.
MCCCCLXVIIII.

Der überlegene, ſchlaue, rückſichtsloſe Charakter ſpricht ſich unverhohlen in der Büſte Mino's aus; die Formen aber: der birnenförmige Kopfbau, die fleiſchigen Wangen und das Doppelkinn verrathen, was die Geſchichte des Mannes berichtet, daſs er nämlich an der Fettſucht litt, die ihn ſchon verhältniſsmäſsig in jungen Jahren in Barcelona dem Tode nahe brachte.

Die Inſchrift der Büſte iſt von hervorragendem Intereſſe für die Geſchichte des Künſtlers. Nicht nur iſt ſie die früheſte unter allen Inſchriften auf den Werken Mino's, welcher ſich hier noch als ein Zeitgenoſſe ſeines groſsen Landsmannes Donatello bewährt; wir erfahren dadurch auch von einem erſten Aufenthalt des Mino in Rom, wahrſcheinlich vorwiegend zu Studienzwecken. Ein zweiter Aufenthalt des Künſtlers in Rom, im Jahre 1463, ſcheint nur von kurzer Dauer geweſen zu ſein: Mino wurde damals nach Rom berufen, um für Pius II. eine Kanzel in der Peterskirche anzufertigen, welche muthmaſslich beim Neubau derſelben mit zerſtört wurde. Der letzte Aufenthalt des Künſtlers, während deſſen weitaus der gröſste Theil ſeiner zahlreichen Arbeiten in Rom ausgeführt wurde, und der ſich daher über mehrere Jahre ausgedehnt haben muſs, fällt erſt in die letzte Zeit ſeines Lebens.

Faſt gleichzeitig mit jenen beiden Familienbüſten aus dem Palazzo Strozzi wurde in Florenz die Marmorbüſte eines jungen Mannes für die Berliner Sammlung von der Familie Berte, den Erben der Guadagni,

erworben (vgl. die Heliographie auf Tafel IV). Wahrfcheinlich ftammt diefelbe alfo aus Palazzo Guadagni, dem fchönen Bau des Cronaca an der Piazza di Santo Spirito. Bei dem letzten Befitzer trug die Büfte den Namen Benedetto da Rovezzano. Allein fchon das Koftüm des Dargeftellten weift darauf hin, dafs diefelbe nicht im Anfange des Cinquecento entftanden fein kann, wie dies nach der Lebenszeit des Rovezzano der Fall fein müfste, fondern vielmehr etwa in den fiebziger Jahren des Quattrocento gefertigt fein mufs. Dies geht auch aus Auffaffung und Behandlung der Büfte hervor. Der Dargeftellte, ein Mann in mittleren Jahren mit regelmäfsigen aber unbedeutenden Zügen, ift mit der ganzen Naivetät und Treue wiedergegeben, welche gerade diefer jüngeren Epoche der Quattrocentokunft eigenthümlich ift. Die linkifche Haltung, die fich in der leichten Neigung des Kopfes ausfpricht, die kleinlichen Formen, das Alter, welches fich vorzeitig in zahlreichen kleinen Fältchen und Runzeln ankündigt, der fpärliche Haarwuchs, welcher die fchmale Schädelbildung und die abftehenden Ohren doppelt fichtbar macht, der blöde Blick find ohne die geringfte Verfchönerung und felbft ohne das Beftreben, diefelben durch Haltung oder Auffaffung irgendwie zu mildern, zum Ausdruck gebracht. Und doch fchreckt die Büfte den Befchauer keineswegs etwa ab oder langweilt ihn. Die pfychologifche Treue und anatomifche Richtigkeit, fowie der Gefchmack und die künftlerifche Vollendung, mit welcher alle diefe Züge wiedergegeben und vorgetragen find, geben ein fo vollftändiges, ein als Kunftwerk fo gefälliges Bild einer in fich abgefchloffenen Individualität, dafs der Blick des Laien mit Freude auf dem Werke ruht, während der Künftler mit fteigendem Intereffe fich in alle ihre Einzelheiten und in die meifterhafte Behandlung derfelben vertieft.

Wenn diefe verfchiedenen Merkmale die Entftehung der Arbeit zweifellos in die zweite Hälfte des Quattrocento verweifen, fo wird durch jene anfpruchslofe und naive Wiedergabe der Individualität, der zu Liebe fchärfer ausgeprägte Eigenheiten oder gar Manier in der Behandlung des Marmors vermieden ift, die Beftimmung des Autors aufserordentlich erfchwert. Zwar ein florentiner Meifter aus dem Kreife der Marmortechniker der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts prägt fich deutlich genug in der ganzen Auffaffung und in der gefchickten Behandlung des Marmors aus; aber welcher von ihnen? Mino ift von vornherein ausgefchloffen, da fich hier keine feiner Schärfen und Härten finden, weder feine knitterigen Falten noch fonftige Eigen- und Unarten. Für Defiderio fcheint mir die Auffaffung nicht ganz frifch und intim genug. Ebenfo fehlt der Arbeit die eigenthümliche Weichheit, welche Benedetto da Majano leicht kenntlich

macht. Wohl aber hat fie wefentliche Eigenthümlichkeiten gemein mit den beiden Büften, welche nach ihren Infchriften mit Sicherheit dem Antonio Roffellino zugefchrieben werden dürfen, der leider fehr verwitterten Büfte des Matteo Palmieri im Bargello vom Jahre 1468 und namentlich der des Arztes Giovanni di San Miniato von 1456 im South Kenfington Mufeum zu London. Auch hier findet fich diefelbe treue Wiedergabe jeder kleinen Falte und jedes gefchwollenen Aederchens, die gleiche Behandlung des kurz gefchorenen Haares, die gleiche Anordnung des Gewandes mit feinen tief unterfchnittenen Falten.

Während die bisher betrachteten Büften fich ihrer Arbeit nach, wie nach den Perfönlichkeiten, foweit diefe bekannt find, fämmtlich als Werke florentiner Bildner bekunden, weift die koloffale Marmorbüfte eines Papftes, welche die beiftehende Abbildung uns vorführt, von vornherein nach Rom als dem Orte ihrer Entftehung. Freilich ift damit noch keineswegs gefagt, dafs fie auch das Werk eines römifchen Künftlers ift. Vielmehr, wie Rom von Alters her der Anziehungspunkt für talentvolle Künftler von nah und fern gewefen ift, felbft aber kaum Einen nur leidlich begabten Künftler, gefchweige einen erften Meifter hervorgebracht hat, fo wurden auch für die Ausführung der plaftifchen Arbeiten unter den Päpften vorzugsweife Ausländer, namentlich Florentiner herangezogen. Aber mit florentinifcher Kunft hat diefe Büfte nichts zu fchaffen; das lehrt fchon ein oberflächlicher Blick auf diefelbe. Dazu ift die Haltung zu wenig belebt, und fehlt den Zügen einerfeits die liebevolle Vertiefung in die Details, andererfeits aber der grofse Sinn für die Zufammenfaffung derfelben in der Wiedergabe der Gefammterfcheinung. In dem Beiwerk, den Stoffen, den Steinen der Tiara u. f. f., vermiffen wir jene florentinifche Meifterfchaft in der Charakteriftik des Materials wie den Gefchmack in der Anordnung. Diefe etwas fchablonenhafte Andeutung des Stofflichen, die mehr oberflächliche Wiedergabe der individuellen Eigenthümlichkeiten und die etwas leblofe Auffaffung und Haltung, mit welcher fich aber eine gewiffe typifche Gröfse verbindet, find charakteriftifche Merkzeichen der zahlreichen römifchen Grabmonumente eines Paolo Romano und der ihn umgebenden und nachfolgenden römifchen Meifter.

In der Papftbüfte zeigen fich diefe Merkmale zwar in befonders ausgeprägter, aber auch befonders vortheilhafter Weife. Jene gewiffe Allgemeinheit gegenüber gleichzeitigen florentiner Portraitbüften, welche mit zur monumentalen Wirkung der Büfte beiträgt, hat auf den Gedanken geführt, hier könne das Idealbild eines Papftes, könne Innocenz der Grofse

dargeſtellt ſein. Allein die Züge ſcheinen mir individuell genug, um zunächſt wenigſtens unter den Päpſten aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts — denn dieſer Zeit gehört die Büſte nach Auffaſſung und Behandlung zweifellos an — nach Vergleichen für den Dargeſtellten zu ſuchen. Die Büſte, welche im Jahre 1846 im Kunſthandel zu Berlin für 160 Thaler erworben wurde,



galt damals als das Bildniſs des Papſtes Paul's II. Barbo; neuerdings iſt daneben der Name Alexander's VI. Borgia genannt worden. Von beiden Päpſten haben wir die bekannten trefflichen Schaumünzen. Nach dem Vergleich derſelben ſcheint mir Paul II., für welchen ſonſt der Charakter der Arbeit ſprechen würde, gradezu ausgeſchloſſen, da auf ſeinen zahlreichen Schaumünzen das vorſpringende Kinn mit der Richtung aufwärts gegen die ſtark gebogene Naſe charakteriſtiſch iſt. Dagegen iſt mit den Zügen, die uns das Profilrelief auf Caradoſſo's charaktervoller Schaumünze des Papſtes Alexander's VI. zeigt, eine entſchiedene Aehnlichkeit vorhanden. Leider iſt

das kleine Wappenſchild an der Agraffe auf der Bruſt nicht ausgefüllt worden, wenn es nicht etwa urſprünglich gemalt war und die Farben verlöſcht ſind.

In die Marmortechnik des fünfzehnten Jahrhunderts geſtatten uns die fertigen Bildwerke wenigſtens einen Einblick; auf's Deutlichſte liegt dieſelbe aber in einer Reihe unfertiger Marmorſculpturen zu Tage, deren auch die Berliner Sammlung ein intereſſantes Stück in der Reliefſigur des Glaubens von Mino beſitzt. Die breite Art der Anlage und die Sicherheit in der Behandlung, ebenſo wie die durch die erhaltenen Werke beſtätigte Ueberlieferung, daſs die älteren italieniſchen Bildhauer ihre Marmorarbeiten zum guten Theil eigenhändig ausführten, legen den Gedanken nahe, die Bildhauer des Quattrocento hätten, wie Michelangelo, in der Regel nur nach kleinen Skizzen gearbeitet, nicht aber nach Thonmodellen in der Gröſse des Originals. Allein unter den ziemlich zahlreichen Thonſculpturen, welche uns dieſe Zeit hinterlaſſen hat, befinden ſich verſchiedene auch in Marmorausführung erhaltene Stücke; und zwar in der gleichen Gröſse. Wenn ſich dieſe oft als Thonmodelle zu den Marmorarbeiten kennzeichnen, welche ſelbſtverſtändlich kleine Thonſkizzen als erſte Entwürfe (wie deren namentlich das South Kenſington Muſeum mehrere beſitzt) nicht ausſchlieſsen, ſo dürfen wir wohl daraus folgern, daſs ein ſehr beträchtlicher Theil, wenn nicht gar die meiſten der auf uns gekommenen gröſseren Thonſculpturen nur Modelle für die Ausführung in Marmor oder Bronze waren oder wenigſtens dafür beſtimmt waren. Denn in manchen Fällen mag es — ähnlich wie z. B. bei den Reiterbildern im Dom von Florenz die geplante Ausführung in Bronzeſtandbildern unterblieb — bei dieſer Anweiſung auf die koſtbare Ausführung ſein Bewenden gefunden haben. Nicht nur die Rückſicht auf die Koſten, die in jener Zeit ſehr weſentlich mitſprach, ſondern auch die liebevolle Durchbildung, welche man dieſen Modellen angedeihen lieſs, mögen zuweilen mit dazu beigetragen haben, daſs die Ausführung in Marmor unterblieb.

Auch bei der Portraitdarſtellung ging in der Regel ein Thonmodell der Ausführung in Marmor voraus; für die Bronze konnte nöthigenfalls gleich das für den Guſs erforderliche Wachsmodell nach dem Leben angefertigt werden. Dieſe Annahme legt ſchon die Rückſicht auf die wenigen

Sitzungen nahe, welche die Leute jener Zeit dem Künſtler zu bewilligen pflegten. Eine ſolche Thonbüſte, die ſich mit Sicherheit als das Modell für eine noch erhaltene Marmorbüſte nachweiſen läſst, iſt noch auf uns gekommen: die Thonbüſte des Filippo Strozzi im Berliner Muſeum, deren Marmorausführung der Louvre beſitzt (vgl. die Radirung auf Tafel VI). Beide ſtammen aus dem Palazzo Strozzi in Florenz. Die Inſchrift unter der Büſte des Louvre giebt, was ſich allerdings auch aus der Ausführung und Auffaſſung wie aus äuſseren Umſtänden mit Sicherheit ſchlieſsen läſst, den Bildhauer Benedetto da Majano als den Verfertiger an. Auf Benedetto haben wir alſo zweifellos auch die Berliner Thonbüſte zurückzuführen. Damit wäre in den Büſten der Berliner Sammlung — vorausgeſetzt daſs wir die männliche Büſte aus Caſa Berte mit Recht dem Antonio Roſſellino zugeſchrieben haben — jener Kreis der groſsen florentiner Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollſtändig vertreten. Freilich Benedetto nur in einem Modell. Allein dieſes hat grade als ſolches nicht nur das beſondere Intereſſe, uns für jene Zeit über das Verhältniſs zwiſchen dem Thonmodell und der Ausführung in Marmor aufzuklären, ſondern es hat vor der letzteren noch die volle Friſche der unmittelbaren Naturanſchauung voraus, welche ſich im Thon raſch und mit voller Freiheit zum Ausdruck bringen lieſs. Der Vergleich der Modellbüſte mit dem Marmororiginal, welchen im Berliner Muſeum der Abguſs nach dem letzteren ermöglicht, iſt daher ſehr belehrend. Während ſich in der Marmorbüſte eine nicht unweſentlich ſpätere Ausführung mit Hilfe neuer Sitzungen des alternden und hinſiechenden Filippo verräth, zeigt die Thonbüſte nicht nur in den Zügen gröſsere Friſche: ſie hat auch in der Haltung und Bewegung Verſchiedenheiten, welche ſie vor der Marmorbüſte vortheilhaft auszeichnen. So in der leichten, ſehr anmuthigen Neigung und Wendung des Kopfes, die ſonderbarer Weiſe in der Marmorbüſte in eine völlig grade, etwas ſteife Haltung abgeändert worden iſt. Am ſtärkſten macht ſich aber die Verſchiedenheit in der Ausführung geltend. Gegenüber der etwas trockenen und nüchternen Behandlung des Marmors, namentlich in der ſorgfältigen Art, wie die Falten der Stirn und die Furchen am Munde eingegraben ſind und das dünne Haar gleichſam eingekratzt iſt, erſcheinen in der Thonbüſte die Züge bei aller Liebe in der Behandlung der Details frei und weich modellirt. Hier hat die Geſammtwirkung unter der Durchbildung der Einzelnheiten in keiner Weiſe gelitten. Die Erſcheinung wirkt groſs und frei; der beſcheidene, ernſte Charakter iſt in den feinen Formen mit groſser Anſpruchsloſigkeit und doch höchſt lebendig zum Ausdruck gebracht.

Zugleich erweitert uns diefe Büfte den Einblick, welchen die Berliner Sammlung uns bereits in den Portraits der Marietta und des Niccolò Strozzi in eine grofse Familie aus einer grofsen Zeit zu thun die Gelegenheit bot. Sie führt uns das edelfte Glied diefer Familie vor Augen, welches — in ähnlicher Weife wie Lorenzo Magnifico für die Familie Medici — den Ruhm feiner Familie begründet hat und recht eigentlich in fich zufammenfafst. Filippo di Matteo Strozzi, am 4. Juli 1428 geboren, hatte mit feinen beiden Brüdern fchon als Knabe Florenz verlaffen und in der Fremde fein Glück fuchen müffen, da fein Vater bereits im Jahre 1435 in der Verbannung zu Pefaro, wahrfcheinlich an der Peft, geftorben war. Im Jahre 1441 verliefs er die Vaterftadt, um in das Bankgefchäft einzutreten, welches fein Oheim oder richtiger der Vetter feines Vaters, Niccolò, damals mit zwei Brüdern zufammen in mehreren Haupthandelsplätzen des Auslandes betrieb. In wenigen Jahren war er aus dem Zweiggefchäft in Valencia in das von Barcelona und Brügge gekommen und fchliefslich 1447 in das Hauptgefchäft des Niccolò in Neapel eingetreten. Als Niccolò fpäter nach Rom überfiedelte, überliefs er das Bankgefchäft in Neapel an Filippo und deffen jüngeren Bruder Lorenzo. Lorenzo blieb hier bis zu feinem Tode 1479, Filippo bis ihm die Rückkehr nach Florenz möglich wurde. In Neapel hatte fich Filippo eine fo einflufsreiche Stellung zu verfchaffen gewufst, dafs fich König Alphons feiner vielfach zu Geldgefchäften bediente. Und da er auch niemals an politifchen Intriguen gegen die Mediceer Theil genommen hatte, näherte fich Piero de' Medici dem Verbannten fchon kurze Zeit nach Cofimo's Tode, um feine Stellung in Neapel zur Vermittelung bei König Alphons zu benutzen. Der glückliche Erfolg diefer Verhandlungen brachte eine weitere Annäherung und fchliefslich im Jahre 1466 die Aufhebung der Verbannung. Ende November kehrte Filippo in die Heimath zurück, die er feit 25 Jahren nicht gefehen hatte. Kurze Zeit darauf vermählte er fich mit Fiammetta Adimari. Dem Piero wie dem Lorenzo de' Medici ftand er fortan perfönlich nahe, ohne felbft hervorragenden Antheil an den Staatsgefchäften zu nehmen. Seinen Kunftfinn bethätigte er durch die Wahl des Benedetto da Majano zum Baumeifter feines Palaftes, deffen Grundftein er 1489 legte. Gleichzeitig liefs er von dem vielfeitigen Künftler auch fein Grabmonument für die Familienkapelle in Santa Maria Novella entwerfen, fowie feine Büfte und wahrfcheinlich auch die bekannte fchöne Schaumünze modelliren. Eine tödtliche Krankheit, deren auffallende Erfcheinungen die Aerzte feiner Zeit lebhaft befchäftigten, raffte ihn nach längerem Siechthum 1492, im Alter von 64 Jahren, hinweg.

Den Reiz der Berliner Büfte erhöht noch die bis auf das Gewand untadelhafte Erhaltung der alten Bemalung. Obgleich diefelbe mit der Zeit einen wefentlich tieferen, faft bronzefarbigen braunen Ton angenommen hat, läfst fich doch auch jetzt noch erkennen, dafs fie urfprünglich keine rein naturaliftifche war, fondern mit feinem Stilgefühl in einem hellen bräunlichen Ton gehalten war, weil es dem Künftler widerftrebte, das Material völlig zu verläugnen.

Denfelben feinen künftlerifchen Takt verräth eine andere gleichzeitige Thonbüfte der Sammlung, deren alte Bemalung gleichfalls noch erhalten ift (vgl. die Radirung auf Tafel VII). Sie wurde im Jahre 1876 auf die gnädige Anregung und Vermittelung Ihrer Kaiferlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzeffin aus dem Palazzo Pepoli in Bologna erworben. Das kunftgebildete Auge der hohen Frau hatte diefelbe auf einem Kaminfims im Palazzo Pepoli entdeckt, wo fie unbeachtet ftand, nachdem der alte Befitzer geftorben war und fie nicht mehr, wie früher, als deffen Perrückenftock benutzt wurde. In einfach vornehmer Auffaffung der Perfönlichkeit, freier künftlerifcher Behandlung und feiner Bemalung fchliefst fich diefes Werk der Büfte von Filippo Strozzi unmittelbar an. Wer der Dargeftellte fei, ein bartlofer Mann in mittleren Jahren mit Filzkappe und im einfachen Hauskleide, wufste man im Palazzo Pepoli nicht mehr; mit Wahrfcheinlichkeit läfst fich aber wohl annehmen, dafs diefes alte Erbftück einen Vorfahren diefer grofsen Familie darftellt, welche Bologna beherrfchte, ehe die Bentivogli ihre Macht im fünfzehnten Jahrhundert brachen. Wohl aber hat fich für den Künftler in der Familie traditionell ein Name erhalten: Francesco Francia, der bekannte Maler und Goldfchmied, foll die Büfte verfertigt haben. Diefe Bezeichnung, die auf den erften Blick etwas Ueberrafchendes hat, ift trotzdem fchon in fich nicht unwahrfcheinlich. Denn Francia mufste als Goldfchmied wie als Stempelfchneider und Medailleur im Modelliren die gleiche Gewandtheit haben wie im Malen. Aber aufserdem befitzen wir auch ein zweites Bildwerk, das ftets als eine Arbeit deffelben gegolten hat und faft genau mit einer Münze von feiner Hand übereinftimmt: das fchöne vom Jahre 1497 datirte marmorne Reliefportrait des Giovanni Bentivoglio, des grofsen Gönners Francia's, in der Familiencapelle der Bentivogli in San Giacomo Maggiore zu Bologna.

Doch auch in der Auffaffung und Behandlung tragen diefes Marmorrelief fowohl als unfere Büfte, und zwar die letztere noch in höherem Mafse, in ausgefprochener Weife das Stilgepräge des Francesco Francia. Es find, neben verfchiedenen Stifterportraits auf Madonnenbildern, mehrere Bildniffe

von der Hand des Künſtlers erhalten, welche einen Vergleich mit der Berliner Büſte ermöglichen; ſo der Vangeliſta Scappi in der Tribuna zu Florenz und der Mann in ſchwarzer Kappe beim Fürſten Liechtenſtein in Wien. Schon äuſserlich fällt die gleiche Tracht ins Auge, der gleiche Rock und die gleiche Kappe. Aber auch die Auffaſſung: die geſetzte, etwas pedantiſche Ruhe in der Haltung, namentlich des Körpers, das Abſehen vom Detail und die Beſchränkung auf die groſsen Formen, der ruhige, ernſte Blick, der geſchloſſene Mund, das regelmäſsig gelegte lange Haar, ſind charakteriſtiſche Eigenthümlichkeiten der Büſte ſowohl als jener gemalten Bildniſſe. Neben den Traditionen der biederen altbologneſer Schule giebt ſich darin der Einfluſs der umbriſchen Schule, des Perugino wie des Raphael in ſeiner früheren Entwickelung, deutlich zu erkennen.

Farbigkeit dürfen wir bei den Thonarbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, welches ja auch den Marmor theilweiſe zu bemalen und zu vergolden liebte, als die Regel anſehen. Bei den meiſten jetzt farbloſen Thonbüſten dieſer Zeit iſt daher anzunehmen, daſs die Bemalung gelegentlich abgewaſchen worden. So vielleicht auch bei zwei geringwerthigeren und in ihrer Erhaltung keineswegs tadelloſen Jünglingsbüſten im Berliner Muſeum, welche beide florentiner Urſprungs und der Richtung des Verrocchio verwandt ſind. Doch iſt deshalb nicht ausgeſchloſſen, daſs auch unbemalte Thonbüſten vorkamen. So macht die Büſte eines bejahrten Mannes, welche aus einer Villa im Venezianiſchen ſtammt und der Berliner Sammlung im Jahre 1875 zum Geſchenk gemacht wurde, durchaus den Eindruck, als ob ſie nicht bemalt geweſen, ſondern nur eine leiſe Tönung erhalten habe, welcher ſie ihren jetzigen bronzefarbenen Ton verdankt (vgl. die nebenſtehende Radirung). Dafür ſpricht auch der gegenüber der coloriſtiſchen Richtung der ganzen venezianiſchen Kunſt ſehr auffallende Umſtand, daſs die wenigen ſonſt erhaltenen venezianiſchen Thonbüſten dieſer Zeit gleichfalls unbemalt ſind, ſowie daſs auch die venezianiſchen Bildhauer des ſechszehnten Jahrhunderts ihre Thonbüſten nicht zu bemalen pflegten, wie namentlich die zahlreichen Büſten des Aleſſandro Vittoria beweiſen. Für die Beſtimmung des Dargeſtellten ſowohl wie des Künſtlers dieſer venezianiſchen Thonbüſte fehlt es uns an jedem Anhaltspunkte; iſt uns doch überhaupt von keinem venezianiſchen Bildhauer des Quattrocento eine bezeugte Büſte erhalten. Wohl aber läſst ſich mit Sicherheit aus Auffaſſung und Behandlung auf venezianiſchen Urſprung ſchlieſsen, für welchen auch die Herkunft, ſowie die Tracht, der Hausrock aus zottigem Fries, welchen Bronzeſpangen in Form von Bienen zuſammenhalten, und das lange glatte

Haar fprechen. Diefe einfache, neben dem freien und grofsen Stil der Florentiner faft etwas fchüchterne Auffaffung der Perfönlichkeit, die liebevolle und treue Wiedergabe aller Details des gefurchten Gefichtes, die fchlichte Behandlung des perrückenartig aufliegenden Haares find charakteriftifche Zeichen für jene wenigen erhaltenen Büften venezianifcher Herkunft fowohl wie für die Bildniffe auf den Gemälden der Bellini, Carpaccio u. s. f.



Ob diefe Büfte und die des Francia als Modelle für Marmorbüften dienen follten, können wir jetzt nicht mehr entfcheiden. Keinesfalls dürfen wir aus dem einen Beifpiele von Benedetto's Büfte des Filippo Strozzi fchliefsen, dafs alle uns erhaltenen Thonbüften Modelle waren. Bei Francia wäre die Anwendung von Thon fchon aus dem Umftande zu erklären, dafs die Umgegend von Bologna fteinarm ift und daher die Architektur und theilweife auch die Plaftik in Bologna fich mit Vorliebe des Thones bedienten; haben wir doch fogar grofse Grabmonumente aus gebrannter Erde in den Kirchen Bolognas. Doch auch davon abgefehen, werden wir gewifs einen grofsen, wenn nicht den gröfsten Theil der alten Thonbüften als unabhängige,

nur um ihrer felbſt willen geſchaffene Bildwerke betrachten dürfen. Bei der Billigkeit und leichten Herſtellung ſowie bei den Vorzügen, welche der Thon für die jener Zeit gewiſſermaſsen noch als ein Bedürfniſs erſcheinende Bemalung darbot, muſste die Anwendung dieſes Materials, deſſen ſich ſchon das Trecento gelegentlich bedient hatte, bei dem raſch ſteigenden Bedürfniſs nach plaſtiſchen Bildniſſen im fünfzehnten Jahrhundert ſchnell in Aufnahme kommen. Konnte doch auch ein ſehr mittelmäſsiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büſte liefern dank dem Hülfsmittel, welches die Todtenmaske, gelegentlich wohl auch die über den Lebenden gefertigte Maske darbot. Wie uns Vaſari im Leben Verrocchio's berichtet, ſoll das fünfzehnte Jahrhundert die Herſtellung der Todtenmaske erfunden haben; jedenfalls hat es dieſelbe zuerſt ausgenutzt. Nach derſelben Quelle verſtand ſchon Verrocchio über das Leben zu formen. Auch Veſpaſiano da Biſticci theilt uns mit, daſs Antonio Roſſellino Kopf und Hände des Cardinals von Portugal für deſſen Grabmal über den Todten formte. Wie einfach man dabei verfuhr, lehrt uns die intereſſante Verwerthung der Todtenmaske Brunellesco's für eine unvollendete Thonbüſte deſſelben in der Opera del Duomo zu Florenz. Hier iſt die Maske einfach in Thon abgedrückt und dann ſind Hinterkopf und Hals flüchtig dazu modellirt. Während dieſe Büſte nun zufällig unfertig blieb, hat man regelmäſsig — der gewiſſenhaftere Künſtler wohl mit Benutzung eines lebenden Modelles — die Züge des Todten in's Leben zurückuberſetzt, indem man die Augenlider öffnete, den Mund ſchloſs und auch ſonſt die Spuren des eingetretenen Todes beſeitigte. Da volle Wiedergabe der Individualität ein ausgeſprochenes Bedürfniſs der Zeit war, ſo haben deshalb, wie es ſcheint, auch die gröſsten Künſtler vor der unmittelbaren Verwendung dieſes Hilfsmittels gelegentlich nicht zurückgeſchreckt. Wenigſtens verſicherte mich Profeſſor Hildebrandt in Florenz von Donatello's Büſte des Niccolò da Uzzano, daſs auch dieſer groſsartig ſtiliſirte Kopf noch äuſserlich die Spuren von der Verwendung einer Maske zeige.

In ſolcher Weiſe mögen wir uns in der Berliner Sammlung die bemalten Thonbüſten des ſogenannten Piero Soderini, eines unbekannten «Rechtsgelehrten», ſowie mehrerer Mitglieder der Familie Rucellai entſtanden denken; Bildwerke, welche ſämmtlich im Weſentlichen nur als Erinnerungen an die Züge der Dargeſtellten ihren Werth haben.

Die Rückſicht auf gröſstmögliche Billigkeit und leichte und raſche Herſtellung mag neben dem Thon bald auch die Verwendung von hartem Stuck (stucco duro) oder feinem Gips für die Anfertigung von Büſten veranlaſst haben. Unter allen bemalten Büſten, die meiſt für Thonbüſten

gehalten werden, würde wohl die Hälfte bei näherer Unterfuchung fich als bemalte Stuck- oder Gipsbüften herausftellen. Da gelegentlich völlig identifche Exemplare vorkommen und an diefen fich fogar noch Gufs-nähte finden, fo ift kein Zweifel möglich, dafs wenigftens ein Theil folcher Büften Gipsabgüffe über Marmor- oder Bronzebüften oder deren Thon-modelle find. In der That laffen fich auch noch einzelne Originale von folchen bemalten Stuckbüften nachweifen; fo befindet fich die Marmorbüfte des fogenannten Macchiavelli, über der die Stuckbüfte der Berliner Sammlung abgeformt wurde, in dem Nationalmufeum zu Florenz. Auch von Benedetto's bekannter Marmorbüfte des Pietro Mellini in derfelben Sammlung befitzt das Berliner Mufeum einen folchen Abgufs, deffen Bemalung jedoch abge-wafchen ift, weil diefelbe früher in den Gärten der Familie Strozzi dem Wetter ausgefetzt war. Die auf Seite 31 in Radirung wiedergegebene Büfte des Lorenzo Magnifico, welche den verfchloffenen, energifchen Charakter in feinen herben, faft abfchreckenden Zügen fo meifterhaft zum Ausdruck bringt, geht gleichfalls auf ein, jetzt verfchollenes oder verlorenes Marmor-original zurück. Wenigftens find mir andere Wiederholungen an verfchie-denen Orten vorgekommen: fo in Cortham Houfe bei Lord Methuen, in Paris und in Italien.

Diefe bemalten Abgüffe von Büften fowohl als die weit zahlreicheren von Madonnenreliefs ftammen nicht etwa aus neuerer Zeit, fondern wohl faft regelmäfsig aus der Zeit der Originale. Wir haben uns diefelben als im Atelier der Künftler felbft hergeftellt und unter ihrer Auffícht oder gele-gentlich wohl gar von ihnen felbft bemalt zu denken. Dies ergiebt fich grade aus der Bemalung, welche, wo fie unberührt erhalten ift, durchaus den Charakter der Zeit und häufig ein ächt künftlerifches Gepräge trägt. Dadurch bieten uns diefe eigenthümlichen Nachbildungen, abgefehen von der Erinnerung, welche fie uns von zahlreichen verlorenen Originalen erhalten haben, noch das befondere Intereffe, dafs fie einen Blick in die Art der Bemalung von Bildwerken im Quattrocento thun laffen.

Wie die in gleicher Weife hergeftellten bemalten Madonnenreliefs find auch die Abgüffe nach Büften entftanden, um den Anforderungen des Publikums felbft für einen fehr mäfsigen Preis gerecht zu werden: in dem einen Falle, um für Privatcapellen und Zimmer Gegenftände der Andacht zu liefern, im anderen Falle um Verwandten und Freunden des Dargeftellten eine möglichft treue Copie feines plaftifchen Abbildes zu verfchaffen. Welche Freude die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts an dem Befitz folcher Portraitbüften hatten, und wie grofs die Nachfrage nach denfelben gewefen

fein mufs, geht aus der Notiz Vafari's hervor, in Florenz fehe man in jedem Haufe auf den Kaminen, Thür- und Fenfterftürzen und Gefimfen zahllofe folcher Büften, fo trefflich gearbeitet und fo natürlich, dafs fie wie lebend erfchienen.

Aus diefer Thatfache, dafs zahlreiche bemalte Stuck- oder Gipsbüften Abgüffe find, folgt jedoch keineswegs, dafs diefelben fämmtlich Abgüffe feien. Wie es einzelne Reliefs und felbft Statuetten in ftucco duro giebt, welche die deutlichen Spuren tragen, dafs fie aus freier Hand mit Meffern und ähnlichen Inftrumenten aus der weichen Maffe gefchnitten find, fo laffen fich auch verfchiedene Stuckbüften nachweifen, welche in gleicher Weife felbftftändige Erzeugniffe von Künftlerhand find. Ein hervorragendes Beifpiel diefer Art liefert die Büfte einer jungen Florentinerin im Befitz von Lord Elcho in London, die fich den oben befchriebenen Marmorbüften des Defiderio fo nahe anfchliefst, dafs fie vielleicht auf die Hand deffelben Meifters wird zurückgeführt werden dürfen. Hier war der Stuck, wenigftens in den Fleifchtheilen nicht bemalt, fondern polirt, wodurch er einen dem Marmor ähnlichen Eindruck macht. Auch die Berliner Sammlung befitzt eine folche Stuckbüfte, die frei modellirt und gefchnitten ift, die Büfte des Giovanni Rucellai (vgl. die Radirung auf Tafel VIII). Doch ift diefelbe bemalt und hat gerade in der alten, noch unberührten Bemalung einen grofsen Theil ihres Reizes. Im Palazzo Rucellai zu Florenz, wo fie fich früher befand, nannte man den Dargeftellten Palla Rucellai. Pafferini's Familiengefchichte der Rucellai kennt zwei Mitglieder mit dem Vornamen Palla: Palla di Bernardo, der 1473 geboren wurde und 1543 ftarb, fowie zwei Enkel deffelben, welche 1591 und 1595 ftarben. Unfere Büfte ftellt aber, nach der Tracht und ihrem künftlerifchen Charakter, zweifellos einen Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts dar, und zwar faft noch aus der Mitte deffelben. Jene Benennung mufs alfo auf einer Verwechfelung beruhen.

Eine andere Familientradition giebt uns den Fingerzeig für die richtige Beftimmung der Büfte. Danach würde fie eines der berühmteften Mitglieder der Familie, den eigentlichen Begründer ihrer Gröfse darftellen. Als folcher kann aber keiner von jenen Palla Rucellai gelten; diefer ift vielmehr anerkanntermafsen Giovanni Rucellai, der Erbauer des Palaftes Rucellai und des Oratorio in San Pancrazio, welcher durch den Architecten diefer Bauten, Leon Battifta Alberti, auch die Faffade von Santa Maria Novella errichten liefs. Mit dem Alter des Dargeftellten und der Tracht würde diefe Benennung jedenfalls übereinftimmen. Denn Giovanni di Paolo Rucellai wurde am 26. December 1403 geboren. Seine Gefchichte ift der feiner

Zeitgenoffen, der Medici, Strozzi u. a. fehr verwandt. Wie diefe Familien, fo war auch die der Rucellai oder Oricellari eine alte Bürgerfamilie, angeblich deutfcher Herkunft. Sie gehörte zur Zunft der Wollenweber, wie fchon ihr Name verräth. Diefen verdankt fie der Oricella, einer Pflanze, welche ein fchönes Violet liefert, die bekannte Farbe für die Tracht der Vornehmen in Florenz; diefe Pflanze wurde zuerft von einem der Rucellai aus dem Orient nach Italien eingeführt. Giovanni, der feinen Vater jung verlor, hatte das Glück, in das Bankgefchäft des grofsen Palla Strozzi aufgenommen zu werden und deffen Gunft fo fehr zu gewinnen, dafs ihm diefer 1427 feine Tochter Jacopa zur Frau gab. Die Rückkehr des Cofimo de' Medici, über welchen das Exil wefentlich mit durch Palla Strozzi's Bemühungen ausgefprochen war, brachte mit der Verbannung feines Schwiegervaters auch den jungen Giovanni Rucellai lange Zeit der herrfchenden Familie gegenüber in eine fchwierige Stellung. Diefer hielt fich deshalb von jeder Einmifchung in die Politik, von allen Intriguen gegen die Medici fern und lebte ausfchliefslich feinen Privatintereffen, die er in feinem Bankgefchäfte, welches Commanditen in Lyon und Conftantinopel hatte, fo fehr förderte, dafs er bald zu den reichften Florentinern zählte. Dies Verhalten gewann ihm allmälig das Vertrauen der Medici. Schon in den letzten Jahren des alten Cofimo wurde er wieder zu Staatsämtern herangezogen; und dem Piero trat er fo nahe, dafs diefer dem Sohne des Giovanni Rucellai, dem bekannten Bernardo, 1466 feine zweite Tochter Nannina vermählte. Auch zu Lorenzo Magnifico fcheint Giovanni eine ähnliche Vertrauensftellung eingenommen zu haben. Er ftarb am 29. October 1481.

Der Beftimmung des Künftlers, welcher die Büfte fertigte, ftellen fich grofse Schwierigkeiten in den Weg. Die Auffaffung ift aufserordentlich lebensvoll. Die überrafchende Individualität ift auch hier wohl mit Hilfe eines Abguffes über das lebende Modell erzielt worden; fie wird noch verftärkt durch die kräftige, höchft intereffante Bemalung. Aber bei aller Gröfse der Auffaffung, worin fie den Portraitgeftalten auf Fra Filippo's Fresken in Prato nahe fteht, ift diefelbe fo fchlicht, die Behandlung fo anfpruchslos, dafs fie uns allein kaum auf die Spur eines beftimmten Künftlers führen kann. Nur eine Vermuthung fei uns geftattet, die fich auf die erfte Hypothefe ftützt, dafs Giovanni Rucellai der Dargeftellte fei: follte Leon Battifta Alberti, der bevorzugte Baumeifter und daher — nach feiner gefellfchaftlichen Stellung und Bildung — wohl auch der Freund des Giovanni Rucellai, auch der Verfertiger diefer Büfte fein? Jedenfalls ift fie feiner durchaus würdig. Und dafs Alberti auch als Bildhauer thätig war, dafür haben wir wenigftens noch

ein plastisches Zeugnifs, das in einigen wenigen Exemplaren, im Louvre und bei Herrn Gustave Dreyfufs in Paris, verbreitete kleine Reliefportrait des Künstlers in Bronze, welches, soweit sich Kleines mit Grofsem vergleichen läfst, denselben schlichten Naturalismus und die ähnliche Behandlung des Fleisches wie der Haare aufweist, die der Berliner Büste charakteristisch sind.



II.

Ein ebenfo wefentlicher Stilunterfchied in der plaftifchen Darftellung des Bildniffes, wie durch das Material, ergiebt fich dadurch, dafs das Bildnifs entweder auf der Fläche oder frei in voller Rundung dargeftellt werden kann, dafs es alfo entweder als Reliefportrait oder als eigentliche Büfte gegeben wird. In der italienifchen Plaftik ift die Büfte die ältere Darftellungsart. Bei der Wiedergabe des Oberkörpers, der «Büfte» des Menfchen, find wefentliche ftiliftifche Unterfchiede in der Auffaffung ausgefchloffen; kleinere Verfchiedenheiten ergeben fich jedoch daraus, ob der Künftler die Büfte als Abfchnitt oder Ausfchnitt des Körpers — wenn ich fo fagen darf — betrachtet. Während des Quattrocento ift erfteres für Büften in Marmor oder in weicherem Material, letzteres dagegen für die Bronzebüften faft die aus-

nahmslose Regel. Wie diese Form für die Bronze ohne Zweifel aus Rücksicht auf leichteren Guss gewählt wurde, so war die erstere Form für weicheres und leichter zu bearbeitendes Material die naheliegendste und entsprechendste. Einmal weil die Persönlichkeit durch Wiedergabe des Oberkörpers oder eines Theiles desselben zugleich ihrem Körperbau nach charakterisirt werden konnte; sodann auch weil der flache Abschluss aller Gesimse in der Frührenaissance, sowohl der Gesimse der Innenarchitektur des Hauses wie der Kamine und Möbel, auf welchen die Büsten zur Aufstellung gelangten, einen breiten, glatten Abschluss derselben wünschenswerth erscheinen liess. Regel ist, dass diese Büsten im oberen Theile der Brust, unmittelbar unter der Armhöhle abschneiden; doch kommen auch einzelne Büsten vor, in welchen der Körper nahezu in halber Figur gegeben ist, sei es ohne oder mit Wiedergabe der Unterarme. Für erstere Auffassung bieten die Berliner Büste des Giovanni Rucellai, für leztere Verrocchio's schöne Büste einer jungen Frau im Bargello hervorragende Beispiele.

Obgleich sich solche Büsten mit ihrer breiten glatten Schnittfläche auch ohne Untersatz aufstellen liessen, erschien ein solcher den Künstlern des Quattrocento doch als Erfordernis, theils um die Büste dadurch zu heben, theils auch um ihr einen Abschluss gegen das Möbel oder den Architekturtheil, auf dem sie zur Aufstellung gelangen sollte, zu geben. Diesen Sockel finden wir, namentlich bei florentiner Büsten (von Desiderio, Mino u. A.) mehrfach mit der Büste aus demselben Marmorblock gearbeitet. Wie zweckdienlich und geschmackvoll derselbe ausgeführt, und wie glücklich er doch zugleich in der Gliederung wie im Ornament untergeordnet wurde, zeigt sowohl die Büste der Marietta Strozzi wie die sehr reizvoll bemalte Thonbüste der H. Katharina von Siena, die erst kürzlich für das Berliner Museum erworben wurde.

Die Form der Bronzebüste ist die möglichst einfache und doch dabei sehr angemessen: an den Hals setzt ein hohler Ausschnitt der Brust an, der nach unten schmäler wird und auf einem kleinen Sockel befestigt ist. In dieser ursprünglichen Form erhalten ist namentlich Sperandio's schöne Büste seines Lehrers Mantegna in Sant' Andrea zu Mantua. Aber auch die beiden florentiner Bronzebüsten der Berliner Sammlung lassen trotz ihrer modernen Fassung die ähnliche ursprüngliche Anordnung noch erkennen.

Das fünfzehnte Jahrhundert hat auch einige merkwürdige Beispiele einer Art Uebergang von der freien Büste zum Reliefportrait aufzuweisen. Es sind dies perspectivisch verkürzte Büsten, die zur Aufstellung in flacher Nische an einem hohen Orte bestimmt waren. Eine solche befand sich bis vor Kurzem noch an ihrem ursprünglichen Platze im Treppenhause des Palazzo

Quaratesi in Florenz (in Via Ghibellina), von wo sie nach Paris verkauft worden ist. Eine ähnliche sienesische Marmorbüste ist aus dem Handel gleichfalls in Privatbesitz übergegangen. Die Büste im Palazzo Quaratesi zeigte, dass an Ort und Stelle die Wirkung allerdings eine beinahe täuschende sein konnte; da sich aber die gleiche Wirkung durch ein wirkliches Relief besser erreichen liess, so ist die Idee keineswegs als eine besonders glückliche zu bezeichnen und daher auch nur selten ausgeführt worden.

Das Relief hat in der christlichen Plastik nicht die stetige Entwickelung gehabt, wie in der antiken Kunst. Vielmehr übernahm die Kunst im Mittelalter, bei ihrer ersten selbständigen Regung in Italien, das Relief in der Form, wie es sich ihr in der letzten Phase des Verfalles der Antike darbot, und erst sehr allmälig entwickelte sich dasselbe daraus stilgemäss und den Bedürfnissen entsprechend. Für das antike Relief hat Alexander Conze neuerdings überzeugend nachgewiesen, dass sich dasselbe aus der Flächenmalerei herausbildete, woraus sich die eigenthümliche Technik des griechischen Reliefs sowohl wie die lange dauernde Verbindung des Reliefs mit der Malerei ergeben hat. Von einem solchen Herkommen finden wir im italienischen Relief und insbesondere im Reliefportrait keine Spur, obgleich das Trecento wie das Quattrocento seine plastischen Bildwerke noch durchaus farbig dachte. Das Reliefportrait tritt hier erst, wie oben bereits bemerkt, verhältnissmässig spät neben der Büste auf und zwar von vornherein mit einem vorwiegend decorativen Zweck. Schon die alte Pisaner Schule hatte Köpfe in Hochrelief — meist Heiligenköpfe, zuweilen von portraitartiger Individualisirung — als Decoration in der Architektur, namentlich zur Füllung von Feldern verwerthet. Ich nenne Santa Maria della Spina in Pisa als besonders charakteristisches Beispiel. In ähnlicher Weise sind auch an Ghiberti's östlicher Thür des Battisterio und an Luca della Robbia's Bronzethür der Sakristei im Dom zu Florenz kleine, fast frei hervorspringende Brustbilder in den Einrahmungen der Felder zwischen den Reliefs angebracht; unter ihnen auch einige sehr lebensvolle Bildnisse. Aber erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erfand der Kultus der Persönlichkeit und die Ruhmbegierde der Tyrannen wie der Vornehmen Italiens eine billige und reiche Verwerthung des Bildnisses in der Decoration; und zwar in der mannigfachsten Weise je nach dem Platze: als Flachrelief oder Hochrelief, im Profil oder von vorn, als Kopf, Büste oder Halbfigur u. s. f. Am reichsten ist die in ihrer Decoration so überladene lombardische Architektur mit solchen Bildnissen geschmückt; die Certosa in Pavia, die Capelle Colleoni am Dom von Bergamo, der Dom in Como, das Ospedale Maggiore und verschiedene

andere Bauten in Mailand ſind überſäet mit Bildniſſen von Mitgliedern der Herrſcherfamilie, von Geiſtlichen und Stiftern, welche bunt untermiſcht ſind mit portraitartigen Heiligenköpfen und Bildniſſen von römiſchen Kaiſern, Gelehrten und berühmten Männern aller Zeiten, mit denen ſich die Zeitgenoſſen in ſtolzem Selbſtgefühl gern verglichen.

Die Sammlung des Berliner Muſeums hat verſchiedene ſolcher decorativer Reliefbildniſſe von Mitgliedern der Familie Sforza aufzuweiſen, die urſprünglich als Medaillons den Schmuck von Frieſen oder Pilaſtern an lombardiſchen Bauten bildeten. Wie faſt alle dieſe decorativen Reliefbildniſſe in der Lombardei, haben ſie nur einen untergeordneten Kunſtwerth.



Zu einer freieren künſtleriſchen und ſtiliſtiſchen Durchbildung gelangt das Reliefbildniſs wieder nur in Florenz und Venedig. Und zwar nimmt Venedig hierin einen ſelbſtändigeren und bedeutenderen Platz ein als in der plaſtiſchen Darſtellung der Büſte. Bekannt ſind die Medaillons mit dem Profilbildniſs des Dogen Lorenzo Loredan an den bronzenen Sockeln der Fahnenſtangen auf dem Markusplatze. Ein ebenſo meiſterhaftes, gleichfalls ganz flach gehaltenes Marmorrelief, wohl das Bildniſs eines venezianiſchen Nobile und nicht des Giovanni Bellini, wie man annimmt, hat Herr Guſtave Dreyfuſs in Paris mit der Sammlung Timbal erworben. Ein Frauenbildniſs der Berliner Sammlung kommt dieſen beiden Profilköpfen nahe. Gemeinſam iſt dieſen und ähnlichen Reliefbildniſſen die Feinheit in der Modellirung bei ganz flacher Haltung und die auſserordentlich ſaubere Durchbildung. In der Auffaſſung wie in künſtleriſcher Vollendung ſtehen ſie den beſten Bildniſſen der gleichzeitigen venezianiſchen Maler kaum nach. Jenes weibliche Profilrelief der Berliner Sammlung, welches die beiſtehende Abbildung zeigt, gemahnt namentlich an die früheren Bilder des Carpaccio, in denen wir auch dieſelbe auffallende Haartracht wiederfinden.

Einen intereſſanten Vergleich zwiſchen der venezianiſchen und florentiner Auffaſſung des Reliefportraits geſtatten uns die beiden hier gleichfalls wiedergegebenen Profilbildniſſe eines jungen Ehepaares, welche die Berliner Sammlung 1842 vom Marcheſe Orlandini in Florenz erwarb. Wie das venezianiſche Reliefbildniſs dienten ſie offenbar zur Verzierung eines Thür- oder Kaminſturzes, in deſſen Decoration ſie eingelaſſen waren. Wie dies geſchah, davon giebt uns jenes, zwar nur handwerksmäſsig hergeſtellte,

aber doch mit ſeinem Gefühl erfundene florentiner Kamingeſims ein Bild, welches auf Seite 36 wiedergegeben iſt. Die Durchbildung iſt in dieſen florentiner Arbeiten von gleicher Vollendung, wie in jenen venezianiſchen Reliefbildniſſen. Das Relief, obgleich ebenfalls flach gehalten, zeigt eine kräftigere Modellirung nach der Mitte zu. Die Auffaſſung trägt jenen der florentiner Kunſt eigenen Charakter von Gröſse und Feinheit in der Wiedergabe der Individualität, verbunden mit einer Anmuth, welche einen Künſtler wie Antonio Roſſellino oder Benedetto da Majano verräth.

Dieſe beiden Bildniſſe wurden namenlos gekauft und bis vor Kurzem als «unbekannt» in der Sammlung aufgeführt. Der eigenthümliche Kopf-





ſchmuck des Mannes, ein Eichenkranz im welligen Haare, den ich nur noch bei einem zweiten italieniſchen Bildniſſe, bei dem Reliefportrait des Matthias Corvinus in der Ambraſer Sammlung zu Wien, nachzuweiſen im Stande bin, legt die Vermuthung nahe, daſs auch das Berliner Relief den-

felben darftelle. In der That find die Züge fehr verwandte, nur um etwa zwölf bis fünfzehn Jahre jünger. Auch der Schuppenpanzer, welchen wir



in beiden Portraits finden, pafst auf den ftreitbaren Ungarnkönig. Das Gegenftück müfste dann feine Gattin darftellen, und zwar — nach dem Alter des Matthias — feine zweite Gemahlin, Beatrice, Tochter König Ferdinands von Arragon, welche er im Jahre 1476 heirathete. Die Züge diefer Gemahlin find uns in verfchiedenartigen, durch gleichzeitige Unterfchrift beglaubigten Bildniffen erhalten: als Gegenftück jener Reliefbüfte des Matthias in der Ambrafer Sammlung, fowie als Marmorbüfte im Befitz des Herrn Guftave Dreyfufs in Paris mit der Infchrift DIVA BEATRIX ARAGONIA. Wir haben der Letzteren bereits bei Befprechung der Marmorbüfte von Marietta Strozzi Erwähnung gethan.

Während nun das Wiener Bildnifs des Matthias, wie bereits erwähnt, mit dem Berliner Reliefportrait, wenn man von der Verfchiedenheit des Alters abficht, fich fehr wohl vereinigen läfst, weichen die Züge in der Büfte der Beatrice, obgleich augenfcheinlich beinahe gleichalterig mit der auf dem Berliner Relief Dargeftellten, nicht unwefentlich von derfelben ab. Ebenfowenig ftimmt aber auch das Wiener Relief zu der Büfte, obgleich die Unterfchriften auf beiden Arbeiten keinen Zweifel laffen, dafs ein und diefelbe Perfon darin dargeftellt fein folle. Namentlich zeigt das Ambrafer Relief eine vorfpringende und gewölbte Stirn, fowie eine etwas aufwärts gerichtete Nafenfpitze, während die Stirn in der Büfte bei Herrn Dreyfufs auffallend niedrig und zurücktretend erfcheint, auch die Nafe fpitz zuläuft. Den Zügen des Ambrafer Reliefs entfpricht nun im Wefentlichen das Berliner Relief; dasfelbe zeigt auch fchon die Neigung zur Beleibtheit, welche fich bei der etwa zwölf Jahre älteren Frau, wie fie in dem Wiener Reliefbildnifs erfcheint, bereits ausgebildet hat. Gemeinfam ift dagegen der Büfte wie den Reliefbildniffen das kurzgehaltene lockige Haar, welches in dem Berliner Relief in dem Kranz von Winden (wohl aus Goldemail), der fich unter den Locken

hindurchfchlingt, und in dem dicken Perlenkranz, den ein reichgefafster Edelftein oben über der Stirn fefthält, einen reizvoll angeordneten Schmuck erhalten hat. Als Gattin des Ungarnkönigs und Tochter des ftolzen Tyrannen von Süditalien verräth fie fich auch in dem übrigen Schmuck: der breiten fechsfachen Perlenkette und dem mit Perlen eingefafsten Edelftein, welcher an der linken Schulter als Agraffe befeftigt ift.

Diefe Reliefbildniffe geben ein beredtes Zeugnifs für das Intereffe, welches Matthias Hunyad bekanntlich an der italienifchen Kunft nahm. Noch heute ift eine beträchtliche Zahl der Manufcripte erhalten, welche der König in Italien fchreiben und mit Miniaturen von den erften Künftlern fchmücken liefs; im Jahre 1480 arbeiteten nach urkundlichen Nachrichten die Bildfchnitzer Andrea und Francesco Cellini, die Oheime Benvenuto's, am Hofe des Matthias; und Vafari erzählt uns ausführlich von dem Aufenthalte des jungen Benedetto da Majano in Ungarn, der zuerft als Intarfiator, fpäter als Bildhauer für den König befchäftigt war. Sollte Benedetto damals vielleicht jene beiden Profilportraits der Berliner Sammlung angefertigt haben, die dann als Gefchenke des Ungarnkönigs nach Italien kamen? Mit der Zeit ihrer Entftehung würde das übereinftimmen, da Benedetto, nach Vafari's Angabe, unmittelbar nach feiner Rückkehr aus Ungarn die Thür im Audienzfaal des Palazzo Vecchio zu Florenz anfertigte, welche 1481 vollendet war. Doch läfst der Umftand, dafs das Portrait des Matthias, im Gegenfatz gegen das fehr individuelle Bildnifs der Gattin, etwas Allgemeines und Leblofes hat, eher darauf fchliefsen, dafs die Reliefs in Italien angefertigt wurden, und zwar das männliche nicht nach dem Leben. Diefe Thätigkeit italienifcher Künftler in und für Ungarn, die unter dem Obergefpan Filippo Scolari, dem bekannten florentiner Commis, welcher in Ungarn feine eigenthümliche Carriere machte, begann und während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts in reger Weife fortgefetzt wurde, verdiente, dafs derfelben an Ort und Stelle recht bald einmal gründlich nachgegangen würde. Was der Schatz von Gran aufzuweifen hat, ift bekannt. Auch jener fchöne aus kleinen Elfenbeintafeln zufammengefetzte Altar, welcher erft vor kurzer Zeit aus Klofter-Neuburg veräufsert wurde und jetzt auf Umwegen in das Louvre gekommen ift, die Arbeit eines trefflichen florentiner Meifters unter Defiderio's und Verrocchio's Einflüffen, kam vielleicht durch Matthias Corvinus an feinen früheren Aufbewahrungsort.

Unter den Reliefbildniffen florentiner Urfprungs im Berliner Mufeum ift eines, welches gegenftändlich wie ftiliftifch ein befonderes Intereffe darbietet, das Portrait des Cofimo de' Medici, des «pater patriae» (vgl. die

Radirung auf S. 47). Der Gefchichte diefes Mannes, welchem Florenz die Entfaltung feiner Glanzperiode, welchem die Mediceerfamilie die Grundlage ihrer Gröfse und ihres Glückes verdankt, der für die künftlerifche Entwickelung der Frührenaiffance in Florenz von ähnlicher Bedeutung war, wie für die politifche Stellung der Stadt, brauchen wir hier nicht weiter nachzugehen: fie ift im Munde Aller, die Intereffe für Italien und italienifche Kunft haben. In der Sammlung des Marchefe Orlandini, aus welcher auch jenes Werk ftammt, galt es als eine Arbeit des Verrocchio und als das Hauptftück der ganzen Sammlung. Mit diefem Relief ftimmen die verfchiedenen Miniaturportraits in den Manufcripten der Magliabecchiana, fowie die bekannte Schaumünze und das intereffante Modell einer folchen im Berliner Münzcabinet faft genau überein. Doch erfcheint Cofimo in dem Relief etwas jünger. Die Behandlung des Kopfes bezeugt eine Feinheit und Lebendigkeit der Naturbeobachtung, die für eine Arbeit nach dem Leben fprechen, was fich von jenen Schaumünzen und Miniaturbildniffen nicht mit gleicher Sicherheit behaupten läfst. Jedoch ift die Beftimmung des Meifters, bei der aufserordentlichen Befcheidenheit des Vortrags, fehr fchwierig. Die Benennung des früheren Befitzers würde mit dem Alter des Cofimo wie mit der Stellung Verrocchio's zu der Familie Medici nicht im Widerfpruch ftehen.

Eigenartig ift, wie bereits erwähnt, auch der Stil des Reliefs: der Kopf ift in einem aufserordentlich ftarken Hochrelief gegeben, und obgleich er im Profil erfcheint, ift auch die hintere Seite des Gefichtes noch zur Hälfte fichtbar. Offenbar beabfichtigte der Künftler das Relief auch an dem hohen Orte, an dem es muthmafslich angebracht war, noch zur vollen Geltung zu bringen. Verwandte Beifpiele der Reliefauffaffung und zugleich Beweife für die reiche Phantafie der florentiner Künftler bieten das Reliefportrait des Donato de' Medici im Dom zu Piftoja vom Jahre 1475, fowie namentlich die Reliefbildniffe berühmter Florentiner im Dom zu Florenz, welche ftiliftifch bald den Uebergang zur Büfte, bald zum Gemälde bilden — jede für fich ein Beweisftück, dafs das Quattrocento fowenig als die griechifche Kunft Stilrückfichten im modernen Sinne kannte.

Von einer bedeutſamen hiſtoriſchen Entwickelung des Bildniſſes als Büſte und Reliefportrait kann vor dem fünfzehnten Jahrhundert kaum die Rede ſein. Allerdings tritt die Portraitbüſte bereits im Anfange der ſelbſtändigen italieniſchen Kunſt im dreizehnten Jahrhundert auf; allein bis zu ihrer glänzenden Entfaltung in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nur ganz vereinzelt. Jene beiden merkwürdigen Marmorbüſten ſüditaliſcher Fürſtinnen, von denen die eine noch an Ort und Stelle, an



der Kanzel in Ravello, ſich befindet, die zweite, hier im Abbild wiedergegebene, aus Scala vor einigen Jahren in die Berliner Sammlung gekommen iſt, ſind zwar charakteriſtiſche Denkmäler der beginnenden «Protorenaiſſance»; allein in Auffaſſung und Technik ge-



ben ſie zugleich ein Zeugniſs für die ſchablonenhafte Nachahmung der Antike; und zwar in der letzten Bethätigung derſelben auf italieniſchem Boden, der römiſch-etruskiſchen, dem Todtenkult gewidmeten Plaſtik.

Der groſsartige Aufſchwung der italieniſchen Kunſt in Giovanni Piſano und Giotto kam der Darſtellung des Bildniſſes nur wenig zu Statten. Die Künſtler waren bemüht, nach dem Vorgange und im Geiſte Dante's zunächſt nach der inhaltlichen Seite, nach Erfindung und Compoſition das neue geiſtige Leben der Nation zum Ausdruck zu bringen, und hatten deshalb noch wenig Sinn und Blick für die Individualität und ihre Wiedergabe. Die Portraitauffaſſung des vierzehnten Jahrhunderts veranſchaulicht die Abbildung der kleinen Büſte eines toskaniſchen Edelmannes, eine der wenigen Büſten dieſer Zeit.

Daſs auch die idealiſtiſche Richtung, welche im fünfzehnten Jahrhundert im ähnlichen Geiſte weiter zu ſchaffen ſuchte, daſs ein Ghiberti und zum Theil auch ein Luca della Robbia der Darſtellung des Bildniſſes weder Neigung noch die volle Befähigung entgegenbrachten, läſst die Thatſache vermuthen, daſs uns eigentliche Büſten oder Portraitſtatuen von ihnen fehlen; dies beweiſen auch die kleinen Portraitköpfe, welche ſich vereinzelt zwiſchen den Charakterköpfen an ihren Bronzethüren finden. Voll und ganz wurde dagegen das Bildniſs durch Donatello in den Kreis der Plaſtik hineingezogen.

In feinem beinahe fchrankenlofen Streben, die Natur zu ihrem vollen Rechte zu bringen, lag ihm die treue Wiedergabe der Individualität fo fehr am Herzen, dafs er das Bildnifsartige felbft in feinen Charakterfiguren nicht verläugnet, ja fogar mit Vorliebe die Bildniffe hervorragender und fcharf ausgeprägter Charaktere feiner Zeit in feinen Heiligenfiguren zur Erfcheinung bringt. Von feiner Auffaffung des Portraits zeugen fein Reiterftandbild des Gattamelata, feine Statue des Bracciolini, endlich auch mehrere Büften: die Bronzebüfte des jungen Gattamelata, fowie die bemalte Thonbüfte des Niccolò da Uzzano, beide im Bargello, und eine zweite, jetzt farblofe Thonbüfte einer jungen Frau im South Kenfington Mufeum.

Donatello's grofsartige Anfchauung der Perfönlichkeit in diefen Büften, in welchen das bewegte innere Leben wie in einem mühfam verhaltenen Drange erfcheint, klingt in der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer noch in den beiden grofsen Bronzebildnern, in Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio nach. Die Thonbüfte eines unbekannten Kriegers im Bargello und eine Büfte des Giuliano de' Medici bei Herrn Dreyfufs find für den einen wie für den anderen diefer Künftler charakteriftifche Beifpiele ihrer Auffaffung nach diefer Richtung. Den gleichzeitigen Marmorbildnern, denen wir weitaus die gröfste Zahl der künftlerifch bedeutenden Büften des Quattrocento verdanken, und denen auch der reiche Büftenfchatz des Berliner Mufeums faft ausfchliefslich angehört, ift im Wefentlichen eine einfach naturaliftifche Auffaffung der Perfönlichkeit gemeinfam. Die charakteriftifchen Verfchiedenheiten unter ihnen find vorwiegend in den localen Schulen begründet.

Bei einer Gruppirung der Büften des Quattrocento nach der Herkunft der Künftler wird Florenz faft noch in höherem Mafse, wie auf allen anderen Gebieten der italienifchen Kunft, voran zu ftellen fein; nicht nur wegen der künftlerifchen Bedeutung an fich, fondern auch wegen des Einfluffes, welchen es auf die Plaftik des übrigen Italien ausgeübt hat. Bei der Befchreibung der einzelnen Büften der Berliner Sammlung haben wir fchon ihre Eigenthümlichkeit nach diefer Seite berückfichtigt. Es erübrigt daher hier nur, eine kurze Charakteriftik der Büfte in ihrer verfchiedenen Auffaffung und Darftellungsweife an den Hauptkunftftätten Italiens an der Hand der Berliner Sammlung, die auch hierfür ein reiches Material bietet, zu verfuchen.

Den florentiner Bildhauern genügte es, und zwar Jedem in feiner Weife, die Perfönlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Die äufseren Züge find ftets mit vollem Naturalismus wiedergegeben, aber doch mit hohem künftlerifchen Gefühl regelmäfsig fo, dafs darin das innere, individuelle Leben nach feiner bedeutendften Seite zu möglichft vollem und energifchem Ausdruck kommt. Die florentiner Büften erfcheinen daher, trotz der aufserordentlichen Durchbildung, welche namentlich bei der Ausführung in Marmor angeftrebt ift, niemals kleinlich, fondern die Perfönlichkeit tritt uns darin zunächft in der Totalität ihrer Erfcheinung entgegen; das liebevolle Eingehen in alle Details und Zufälligkeiten zeigt fich erft bei näherer Betrachtung und feffelt dann den Befchauer noch mehr. Dabei entfaltet jeder florentiner Künftler feinen eigenen Stil, prägt feine eigenartige Auffaffung der Perfönlichkeit und die ihr entfprechende Behandlungsweife, die eine Büfte oder Relief grade als feine Arbeit erkennen laffen, deutlich aus. Selbft der gewöhnliche Steinmetz in Florenz hat fo viel von dem allgemeinen künftlerifchen Gefühl, dafs er aus der Todtenmaske ein lebensvolles Bild zu geftalten weifs, dafs er das Reliefbildnifs mit Gefchmack in feine phantafievollen, reizend bewegten und empfundenen Ornamente einfügt. Die verfchiedenen namenlofen bemalten Stuck- und Thonbüften, fowie der oben auf Seite 36 abgebildete Kaminfries dienen unter den Bildwerken der Berliner Sammlung als Beweisftücke dafür.

Das übrige Toscana fchliefst fich den florentiner Meiftern rückhaltslos an; voran Lucca in Matteo Civitale, freilich ohne dafs derfelbe einen von jenen Lehrmeiftern erreichte. Nur das Eine Siena nimmt auch hier Florenz gegenüber in gewiffer Beziehung eine felbftändige Stellung ein. Freilich grade im plaftifchen Bildnifs weniger als in allen anderen Kunftgattungen; denn im Quattrocento traten bis gegen das Ende des Jahrhunderts der kleinliche Parteihader wie die dadurch geförderte Einmifchung Fremder in die inneren Angelegenheiten Sienas auch der gedeihlichen Entwickelung kräftiger Perfönlichkeiten hindernd entgegen. So fehlt in Siena jede Portraitftatue; und von Grabmälern mit Portraitfiguren hat die Stadt nur einige wenige aufzuweifen, wie auch von Büften nur eine einzige auf uns gekommen ift, die Bronzebüfte der Anna Lena Malatefta im Bargello zu Florenz. Jedoch ift die letztere grade ein fehr charakteriftifches und ausgezeichnetes Werk fienefifcher Plaftik, welche zwar die Gröfse und Energie der florentiner Anfchauung vermiffen läfst, dafür aber durch die liebevolle Durchbildung der Details, fowie durch die meifterhafte Behandlung der Bronze theilweife entfchädigt. Bezeichnend für die Auffaffung der fiene-

fischen Künftler ift auch der Umftand, dafs die Augen der Büfte gefchloffen find, fomit die Benutzung der Todtenmaske nicht einmal äufserlich verläugnet wird.

Rom zeigt fich kaum in einem anderen Zweige der Kunft fo abhängig und unfelbftändig als im plaftifchen Bildnifs: wie für die Grabdenkmale, welche die Ruhm- und Prunkfucht der Päpfte und ihres Hofes in reicher Fülle hervorrief, die Kräfte aus der Fremde, vor allem aus Florenz geholt werden mufsten, fo hat Rom an eigentlichen Büften des Quattrocento, felbft an folchen, die von fremden Meiftern in oder für Rom ausgeführt wären, überhaupt nur fehr wenige aufzuweifen. Wie das Berliner Mufeum in der Marmorbüfte des Niccolò Strozzi das Bild eines Führers der florentiner Kolonie in Rom von der Hand eines hervorragenden jungen florentiner Bildhauers befitzt, den feine Studien nach Rom gezogen hatten, fo hat es auch die Marmorbüfte eines ächt römifchen Bildners, jene oben bereits befprochene und abgebildete Papftbüfte aufzuweifen. Sie trägt in ausgefprochenfter Art den Charakter der fpecififch römifchen Kunft diefer Zeit und zwar in vortheilhafterer Weife als in Rom die beiden Büften am Grabmal Ponzetti, die Büften der Brüder Pollajuolo und ähnliche Arbeiten. Hier treten mehr als in jenen Büften die etwas nüchterne allgemeine Auffaffung, fowie die kleinliche und zum Theil manierirte Behandlung der Falten hinter einer gewiffen Gröfse und Feierlichkeit der Wirkung zurück, zu welcher allerdings der koloffale Mafsftab und die günftige Aufgabe das Ihrige beitragen.

Abhängiger noch als Rom war Neapel in feinem gefammten Kunftleben von dem Zuzug und der Beihilfe fremder, insbefondere florentiner Künftler. Und zwar ift dies für die Portraitbüften im Quattrocento in folchem Mafse der Fall, dafs wir von einer neapolitanifchen Portraitkunft überhaupt nicht fprechen können. Wie weit jene Büften junger Fürftinnen aus Ravello und Scala, von denen die letztere (im Befitz des Berliner Mufeums) oben abgebildet und befprochen ift, national neapolitanifche Werke find, ift eine Frage, die uns hier nicht befchäftigen kann, da die Entftehung derfelben noch in das dreizehnte Jahrhundert fällt.

Wefentlich verfchieden von der Stellung an den Höfen der Päpfte und der unumfchränkten Herren von Neapel ift das Auftreten der florentiner Künftler in Norditalien. Auch hier werden fie von den Tyrannen und Republiken herangezogen, wenn es gilt, ein befonders grofsartiges Werk zu fchaffen; aber ihre Thätigkeit ift hier nur eine gelegentliche, da fie eine einheimifche Kunft vorfinden, auf welche fie nur mehr oder weniger an-

regend und belebend einwirken. Dies gilt ganz befonders für die plaftifche Darftellung der Perfönlichkeit. Die Renaiffance in der Sculptur Bologna's ift eingeführt und beftimmt durch einen fienifchen Künftler, den gröfsten Bildhauer Siena's, Jacopo della Quercia. Derfelbe fand hier fchon die Sitte der Portraitdarftellung am Grabmal vor, die fich an Bologna's Stolz und Ruhm, an die Univerfität, anfchlofs. Neben den eigenthümlichen Collegienreliefs an den Profefforengrabmälern bildete fich das felbftändige Bildnifs in der Büfte und im Relief erft gegen Ausgang des Quattrocento heraus; und zwar fchon unter dem Einfluffe, welchen die alten, auf Quercia gegründeten Traditionen von der ferrarefifchen und umbrifchen Kunft erfahren hatten. Eigenthümlich ift diefen Werken, unter denen Francia's Büfte in der Berliner Sammlung obenan fteht, fchlichte und ruhige Auffaffung, feine und felbft innige Empfindung bei einer gewiffen Allgemeinheit der Formenbehandlung, welche in geringeren Arbeiten in Leere und Weichlichkeit ausartet.

Eine fehr eigenthümliche Stellung nimmt die Kunft der Lombardei in der Auffaffung und Behandlung des plaftifchen Bildniffes ein. Auch hier erfolgte der Durchbruch der Renaiffance wefentlich durch den Einflufs eines florentiner Bildhauers und Architekten, durch Michelozzo. Dadurch, dafs feine Thätigkeit in Mailand, fowie fpäter die des Bramante im Wefentlichen eine architektonifche war, erhielt die Sculptur in der Lombardei von vornherein eine faft ausfchliefslich decorative Richtung, welche fich rafch in fehr entfchiedener und eigenthümlicher Weife dadurch ausbildete, dafs durch die Bauluft der Tyrannen gleichzeitig an verfchiedenen Orten grofsartige Bauunternehmungen in Angriff genommen wurden; namentlich in Mailand, Pavia, Como und Bergamo. In der überreichen Decoration diefer Prachtbauten nimmt das Portrait, wie oben bereits erwähnt wurde, einen hervorragenden Platz ein. Diefe Bildniffe, welche Sockel wie Pilafter und Friefe füllen, welche uns in Thür- und Fenfterfchrägungen begegnen, find bald in flachem Relief gehaltene Profilportraits, bald beinahe büftenartig vorfpringende Köpfe in Medaillons; hier in Marmor, dort in dem von der fteinarmen Lombardei bevorzugten Thon ausgeführt, und zwar gewöhnlich bemalt, gelegentlich aber auch farblos. Eigenthümlich ift diefen Arbeiten wie der ganzen lombardifchen Plaftik die grofse Farbigkeit und ftarke Bewegtheit, die leicht in Carricatur ausarten, fowie oberflächliche Naturbeobachtung, die trotz des decorativen Zweckes diefer Sculpturen die Wirkung einer gewiffen Leere macht. Aufser verfchiedenen geringen Reliefs mit den Profilbildniffen von Mitgliedern der Familie Sforza befitzt die Berliner Sammlung

ein Medaillon mit dem kleinen Reiterbildnifs eines Sforza im Relief, fowie namentlich einen feiner durchgebildeteren, von vorn gefehenen Kopf des Francesco Sforza im Hochrelief, von dem die Sammlung des Herrn Oscar Hainauer in Berlin gleichfalls ein befonders tüchtiges Profilrelief aufzuweifen hat. Aber Berlin ift auch fo glücklich, das Hauptwerk unter den wenigen nicht decorativen Büften lombardifchen Urfprungs zu befitzen, die treffliche Marmorbüfte des A. Salvagio von der Hand des Antonio Tamagnini, aus dem Jahre 1500, in der Sammlung Ihrer Kaiferlichen Hoheit der Frau Kronprinzeffin. Die Eigenthümlichkeit der lombardifchen Plaftik: aufserordentlich liebevolle Durchführung gepaart mit vollendeter Meifterfchaft in der Behandlung des Marmors, feiert hier ihren Triumph.

In Venedig ift das plaftifche Portrait der Frührenaiffance noch unabhängiger und eigenartiger als die übrige Sculptur. Offenbar haben die Bildniffe eines Antonello und der beiden Bellini ftärker eingewirkt, als das Vorbild Donatello's in feinen Paduaner Skulpturen und die fich daran anfchliefsende Bildhauerfchule oder der lombardifche Einflufs durch die Zuwanderung von Künftlern aus der Lombardei. Die vornehme Ruhe und das Gehaltene und Gemeffene als anerzogene Maske, die den leidenfchaftlichen, energifchen Charakter des Venezianers verhüllt, ebenfo die liebevolle Durchbildung aller Details, welche zur Verftärkung der Individualifirung beitragen, find den venezianifchen Büften und Reliefportraits vom Ausgang des Quattrocento in ähnlicher Weife eigenthümlich wie den gleichzeitigen Bildniffen der grofsen Portraitmaler. Dabei find fie noch ausgezeichnet durch die meifterhafte Behandlung des verfchiedenften Materials wie durch die äufserft ftilvolle Auffaffung fowohl der Büfte wie des Reliefs, welches meift ganz flach gehalten ift. Für beide Arten bieten die oben im Abbild wiedergegebenen beiden Stücke der Berliner Sammlung bezeichnende und gute Beifpiele.

Ein befonderes Intereffe, zugleich ein folches, von dem fich jeder Gebildete fofort angefprochen fühlt, gewähren die Büften des Quattrocento durch die Perfönlichkeiten, deren Bild fie geben. Kaum eine andere Epoche der neueren Gefchichte tritt uns in ihrer Erfcheinung fo lebendig

entgegen, als das fünfzehnte Jahrhundert in Italien durch die Fülle von Abbildern der verfchiedenften Art, welche es uns von feinen Zeitgenoffen überliefert hat. Reiterftandbilder und Portraitftatuen find zwar der Natur der Sache nach verhältnifsmäfsig felten. Auch eigentliche Bildniffe find nicht grade häufig zu nennen, zumal die berühmte Sammlung von Dogenbildniffen in dem Brande des Dogenpalaftes vernichtet worden ift. Zahllos find dagegen die Grabmonumente mit der im Todesfchlafe ruhend dargeftellten Geftalt des Verftorbenen. Ebenfo find uns in den grofsen Freskencyklen und zum Theil auch in den Tafelbildern die Stifter mit ihrer Familie und ihrer Sippe wie die Fürften mit ihrem Hofftaate als Zufchauer oder als Nebenfiguren der Handlung in grofser Zahl und Bedeutung erhalten. Andererfeits treten uns in den zahlreichen Schaumünzen der Zeit die Portraits der verfchiedenartigften Perfönlichkeiten entgegen. Allen diefen mannigfaltigen Abbildern fchliefsen fich die Büften und Reliefportraits ergänzend und vervollftändigend an. Der Werth derfelben beruht nicht nur in ihrer künftlerifch lebensvollen Wirkung, fondern namentlich auch in den hervorragenden Perfönlichkeiten, deren Abbild uns ausfchliefslich oder doch allein würdig in diefen Büften erhalten ift. Leider hat man denfelben nach diefer Richtung hin bisher nur geringe Aufmerkfamkeit gefchenkt, und ift deshalb auch die Zahl der Unbekannten unter diefen plaftifchen Bildniffen des Quattrocento noch eine fehr beträchtliche. Welche Fülle bedeutfamer Männer — der Frauen nicht zu vergeffen — uns in denfelben entgegentritt, und wie intereffantes Material dafür gerade die Berliner Sammlung bietet, darauf mag hier wenigftens durch kurze Aufzählung der Kreife, in welche uns die hervorragendften Büften einführen, hingewiefen werden.

Auch in diefer Beziehung ift Florenz wieder der Mittelpunkt; und in Florenz ift es die mächtige Familie der Mediceer, welche während des fünfzehnten Jahrhunderts in der grofsen Politik, wenn nicht die Zügel führte, fo doch in gefchickteſter Weife die Fäden fpann und vor Allem mit dazu beitrug, den Strom des geiftigen Lebens in feine Bahnen zu leiten. Als ein charakteriftifches Zeichen für die wohl berechnete Befcheidenheit der Mediceer in ihrer öffentlichen Stellung und ihrem Auftreten innerhalb der Republik haben wir wohl auch die befcheidenen Grabdenkmale derfelben anzufehen: einfache Sarkophage, ohne jedes Abbild des Verftorbenen, wenn auch von erften Künftlern und im edelften Materiale ausgeführt. So Donatello's Marmorfarkophag des Giovanni d'Averardo und Verrocchio's Bronzegrab des Giovanni und Pietro in der Sacriftei von San Lorenzo, sowie der Sarkophag Orlando's in der Annunziata. Auch Schaumünzen find nur

von einigen der berühmteſten Mitglieder der Familie gegoſſen. Da treten die Büſten in glücklichſter Weiſe ergänzend hinzu; und zwar die meiſten durch ihre künſtleriſche Vollendung beſonders lebendig und werthvoll. Coſimo's Reliefbildniſs und die bemalte Stuckbüſte Lorenzo's in der Berliner Sammlung zeigen uns hier die Nachbildungen. Eine ſehr anſprechende Thonbüſte Lorenzo's im jugendlichen Alter beſitzt Herr Gavet in Paris, eine Art Gegenſtück dazu Herr Dreyfuſs in der groſsartig aufgefaſsten Thonbüſte von Lorenzo's Bruder Giuliano; beide Büſten im Charakter Verrocchio's. Die Marmorbüſte des Pietro il Gottoſo, eine der beſten Arbeiten Mino's, iſt Italien erhalten: ſie ſteht jetzt im Muſeo Nazionale zu Florenz. Die benachbarte namenloſe Büſte eines Mannes im Harniſch, augenſcheinlich auch von Mino's Hand, ſtellt offenbar nach der Familienähnlichkeit gleichfalls einen Mediceer dar, und zwar, wie mir nach dem Vergleich mit deſſen Medaillon faſt zweifellos erſcheint, Piero's Bruder Giovanni. Das eigenthümliche, von vorn geſehene Hochrelief in halber Figur im Dom zu Piſtoja, dem Antonio Roſſelino zugeſchrieben, ſtellt den Donato de' Medici, Biſchof von Piſtoja, dar. Nach dem Wappen des alten zugehörigen Sockels giebt auch die bemalte Thonbüſte eines jungen Mannes im Beſitze des Herrn Heinrich Vieweg in Braunſchweig das Bildniſs eines Mediceers aus der zweiten Hälfte des Quattrocento.

An dieſe Gruppe von Büſten meiſt ſehr hervorragender Mitglieder dieſer groſsen Familie, die ſich vermuthlich noch durch einzelne bis jetzt überſehene Büſten anderer Mitglieder derſelben vervollſtändigen laſſen wird, reihen ſich mehrere Gruppen von Büſten, die uns Perſönlichkeiten verſchiedener Kreiſe, in näherer oder fernerer Beziehung zu den Mediceern, wiedergeben. Unter den fürſtlichen Freunden oder — nach Umſtänden — Feinden König Ferdinand von Neapel nebſt ſeinen beiden Töchtern Beatrice und Eleonora, ſein Schwiegerſohn Matthias Corvinus, König von Ungarn; ferner die letzten Tyrannen des Hauſes Visconti und zahlreiche Mitglieder des Hauſes Sforza; von den kleinen Tyrannen der Marken die Bentivogli von Bologna bis herab zu den Ordelaffi und Manfredi von Forli und Faenza, meiſt in mehreren ihrer bekannteſten Mitglieder.

Die Zahl der erhaltenen Büſten vornehmer Florentiner bietet uns ausgezeichnet lebensvolle Abbilder von verſchiedenen der hervorragendſten Staatsmänner aus der Nähe der Medici; u. A. Niccolò da Uzzano, Diotiſalvi Neroni, den Biſchof Salutato, Rinaldo della Luna, Giovanni Rucellai, Niccolò und Filippo Strozzi. Ihnen reihen ſich aus dem Kreiſe der Gelehrten und Künſtler aus der Umgebung der Mediceer Männer an wie Pietro Mellini, Matteo Pal-

mieri, Marſilio Ficino, der Arzt Giovanni di San Miniato, der Muſiker Squarcialupi, Brunellesco, Macchiavelli u. ſ. f.

Verhältniſsmäſsig zahlreich iſt auch die Gruppe von Frauenbüſten, welche uns die Gattinnen und Töchter der bekannteſten Männer des Quattrocento vergegenwärtigen, zum Theil in vorzüglichen Bildwerken. Genannt ſeien

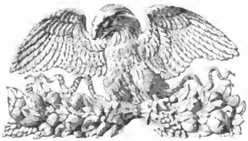


unter den beſtimmbaren — denn leider iſt die Zahl der Unbekannten gerade unter den ſchönſten Büſten und Reliefbildniſſen ſehr beträchtlich — die beiden Töchter König Ferdinands von Neapel, Eleonora und Beatrice von Arragon, ferner Battiſta Sforza die Gattin des Herzogs Federigo von Urbino,

Marietta Strozzi, Iſotta da Rimini die Gattin des Sigismondo Malateſta. Beatrice d'Eſte die Gemahlin von Lodovico il Moro, eine Tochter des Colleoni u. a. m.

Auſserhalb Florenz iſt die Ausbeute weniger reich, ausgenommen jene Tyrannenhöfe, auf welche oben ſchon aufmerkſam gemacht wurde, namentlich Mailand. Insbeſondere ſind wir faſt völlig ohne Auskunft über die Perſonen, welche die kleine aber gewählte Zahl von venezianiſchen Büſten und Reliefbildniſſen darſtellt.

In den plaſtiſchen Bildniſſen des Quattrocento tritt uns dieſe groſse Zeit ſtets unverfälſcht in ihrer eigenſten Art entgegen. Wenn wir den Büſten des Giovanni Rucellai, des Lorenzo Magnifico oder Diotiſalvi Neroni zum erſten Mal gegenübertreten, werden wir über ihre groſs und ſchroff ausgebildete Individualität faſt erſchrecken: das bewegte Leben, die Leidenſchaftlichkeit, die oft brutale Rückſichtsloſigkeit in der Aeuſserung der Leidenſchaften ſind mit eherner Schrift in ihren Zügen eingeſchrieben. Aber daneben begegnen wir gelegentlich auch ebenſo milden, ſympathiſchen Typen, wie dem Filippo Strozzi und dem Pietro Mellini. Und namentlich bieten die Marmorbüſten junger Florentinerinnen in ihrer ſchönen Verbindung von natürlicher Grazie und heiterer Offenheit ein reizendes Gegenbild zu jener ſtarken und ſchroffen Männerwelt.



Fragen wir uns zum Schluſs: wie verhält ſich das plaſtiſche Bildniſs des Quattrocento zu dem Portrait der Antike und der neueren Zeit? welches ſind dieſen gegenüber ſeine Eigenthümlichkeiten und welcher Art ſeine künſtleriſche Bedeutung? Der Vergleich mit der Antike liegt um ſo näher, als die Renaiſſance von derſelben ausgegangen war und in derſelben ſtets ihr unerreichtes Vorbild ſah; obwohl die Antike, an welche die Renaiſſance anknüpfte, auf der letzten Stufe ihrer Entwickelung ſtand, die nach keiner Richtung den Vergleich mit der Kunſt des Quattrocento aushalten kann. Innerhalb der Antike müſſen wir, ſoſehr die griechiſche Kunſt im Vordergrunde ſteht und auf die Ausbildung und Entwickelung der etruskiſch-italiſchen Kunſt einen beſtimmenden Einfluſs ausgeübt hat, das plaſtiſche Bildniſs in Griechenland und in Italien dennoch geſondert betrachten, da beide ſehr weſentliche Verſchiedenheiten zeigen.

Für die griechiſche Plaſtik iſt zunächſt ein ſehr charakteriſtiſcher Zug, daſs ſie da, wo ſie ein Erinnerungszeichen für eine Perſönlichkeit zu ſchaffen hat, vielfach auf eigentliche Portraitdarſtellung verzichtet. In dem Grabrelief ſowohl wie in der gewöhnlichen Siegerſtatue iſt vielmehr die Perſönlichkeit regelmäſsig nur durch Alter, Figur, Tracht und Umgebung charakteriſirt, und nicht durch bildniſsartige Geſichtsbildung. Nur wo es weſentlich darauf ankam, die Individualität als ſolche herauszuheben, wo es galt, ein Herrſcherportrait oder das Bildniſs eines groſsen Mannes oder eines dreifachen Siegers in den olympiſchen Spielen zu ſchaffen, war die möglichſt treue Wiedergabe der Portraitzüge auch in dieſer Zeit ſchon das Ziel des Künſtlers. Hingegen war für das plaſtiſche Bildniſs des Quattrocento überzeugende Portraitähnlichkeit erſte Bedingung, welche ſelbſt die handwerksmäſsigſte Stuckbüſte erfüllte.

Nicht minder iſt für die griechiſche Plaſtik der Umſtand bezeichnend, daſs dieſelbe das Portrait ſehr wahrſcheinlich überhaupt nicht als eigentliche Büſte ſondern als Herme, ſowie mit Vorliebe als Standbild in ganzer Figur

giebt, um die Perfönlichkeit in Körperbau, wie in Haltung und Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Dadurch ftellt fich der Kopf in den griechifchen Portraitftatuen wohl als ein hervorragender Theil der ganzen Figur dar, nicht aber als das in fich befchloffene, faft allein bedeutungsvolle Hauptftück derfelben, wie dies für die Auffaffung des Quattrocento charakteriftifch ift. Wo das letztere ausnahmsweife zum Standbild greift, ift der Körper fo verhüllt und kommt regelmäfsig felbft in der Gewandung fo wenig zur Geltung, dafs auch hier der Kopf in feiner faft ausfchliefslichen Bedeutung hervortritt. Mehr noch als durch jene Betonung des Körpers wird im plaftifchen Bildnifs der Griechen die confequente Durchbildung des individuellen Elements zurückgedrängt durch das allgemeine Formgefühl und den auf typifche Geftaltung gerichteten Charakter der griechifchen Anfchauung. Aehnliches erftrebt und erreicht der Künftler des Quattrocento nur ausnahmsweife. Nur wo der Stand in dem Manne fo ganz ausgeprägt ift und diefer ihn fo vollftändig vertritt, wie die Perfon des Colleoni den Condottiere, glückte es wohl einem Verrocchio, eine der eigenartigften Erfcheinungen feiner Zeit in einem fo charaktervollen und gewaltigen Bilde auszudrücken, wie in dem bronzenen Reiterftandbild vor der Scuola di San Marco. In der Regel ift dagegen die individuelle Durchbildung des Kopfes fo fehr die Hauptfache, dafs eine folche Abftraction nur von dem Befchauer gemacht werden wird, wenn zufällig in den Zügen der Perfon das Typifche befonders deutlich fich ausfpricht.

Von jener griechifchen Auffaffung des Bildniffes weicht die etruskifche Kunft wefentlich ab. Diefe beftimmt ihrerfeits die altrömifche Plaftik und macht ihren Einflufs theilweife noch in dem plaftifchen Bildnifs der Kaiferzeit geltend. Für die etruskifche Sculptur ift das Portrait und insbefondere die Büfte nicht nur der bevorzugte Theil in der Darftellung des menfchlichen Körpers, fondern ift innerhalb derfelben fogar allein zu einer gewiffen künftlerifchen Vollendung ausgebildet. Die Wiedergabe der Perfönlichkeit ift ein Hauptmerkmal des für die etruskifche Kultur fo bezeichnenden Todtenkultus. In den eigenthümlichen «Deckelfiguren» der etruskifchen Sarkophage find uns dafür noch zahllofe Beifpiele erhalten: die auf einem Ruhelager ausgeftreckten Körper wurden nebft den Sarkophagen, deren Deckel fie bildeten, auf Vorrath gearbeitet; diefen wurden dann auf Beftellung Köpfe gegeben, welche nach dem Leben modellirt wurden. Neben diefen aufgefetzten Büften auf den fogenannten Deckelfiguren erfcheint der Portraitkopf in der etruskifchen Plaftik aber auch felbftändig; und zwar in der Regel aus Thon gebildet. Während aber die Deckelfiguren ganz handwerksmäfsig hergeftellt wurden,

erhielten diefe theilweife eine bedeutende künftlerifche Durchbildung. Eine Reihe folcher Köpfe im Mufeo Gregoriano find dafür befonders fprechende Beifpiele. Wie fchon in dem Material, dem bemalten Thon, und, wenn ausnahmsweife mehr gegeben ift als Kopf und Hals, auch in der Form, in dem flachen, glatten Abfchlufs über der Bruft, fo ftehen diefelben auch in der Auffaffung durch die anfpruchslofe, unverfälfchte Treue in der Schilderung der Perfönlichkeit den Büften der italienifchen Frührenaiffance näher als dem plaftifchen Portrait der Griechen. Diefe auffallende Verwandtfchaft kann nicht etwa aus einem directen Einflufs der Ueberrefte etruskifcher Kunft auf die italienifche Renaiffance erklärt werden; denn jene Büften find faft ausnahmslos erft durch neuere Ausgrabungen aus den Gräbern Etruriens hervorgezogen worden. Wohl aber ift die Vermuthung zuläfsig, dafs jene verwandte Auffaffung ein Ausflufs des Volkscharakters in Toscana fei, welcher felbft in den Umwälzungen der Völkerwanderung nicht vernichtet wurde.

Ebenfo fern wie der ftiliftifchen Auffaffung der griechifchen Kunft fteht das plaftifche Portrait des Quattrocento auch der malerifch-decorativen Auffaffung der Hochrenaiffance und des Barocks, obgleich namentlich letzterer zum Theil wieder eine fehr eigenartige und reizvolle Wiedergabe der Individualität auszubilden verftanden hat.

Die Büfte des Quattrocento ift ein unabfichtliches, treues und doch eigenartiges Abbild der grofsen Zeit, welche die moderne Gefchichte heraufgeführt hat; fie giebt das Abbild ihrer gewaltigen, fcharf ausgeprägten Charaktere in einer künftlerifchen Form und Meifterfchaft, welche der Gröfse des Zeitalters entfpricht und ein vollendeter Ausdruck feiner Kraft und Lebensfülle ift.



Verzeichnifs der Abbildungen

Mit Ausnahme des Titelblattes find fämmtliche Abbildungen nach Bildwerken im Befitz der Königlichen Mufeen zu Berlin ausgeführt.

Seite 39. Marmorbüste einer neapolitanischen Prinzessin. Süditalische Arbeit vom Ausgange des XIII. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von M. Lübke.

Seite 39. Kleine Marmorbüste eines italienischen Edelmannes. Toskanische Arbeit des XIV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von Anton Peründer.

Seite 40. Ornament in Thon. Lombardische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von Moritz Empt.

Seite 44. Ornament in Thon. Lombardische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von Moritz Empt.

Seite 47. Reliefbildniss des Cosimo de' Medici aus Marmor; angeblich von Andrea del Verrocchio. Radirung von Hans Meyer.

Seite 48. Theil eines florentiner Kaminfrieses in Sandstein; Mitte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von Moritz Empt.

Seite 49. Theil eines florentiner Kaminfrieses in Sandstein. Mitte des XV. Jahrhunderts. Hochätzung einer Zeichnung von Moritz Empt.

Seite 51. Fuss einer Kirchenstandarte; muthmasslich von Benedetto da Majano. Marmor. Hochätzung einer Zeichnung von Ludwig Otto.

Tafel I. Marmorbüste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano. Heliographie der Reichsdruckerei.

Tafel II. Marmorbüste einer jungen Florentinerin, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano. Heliographie der Reichsdruckerei.

Tafel III. Marmorbüste des Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole. Heliographie der Reichsdruckerei.

Tafel IV. Marmorbüste eines Florentiners, muthmasslich von Antonio Rossellino. Heliographie der Reichsdruckerei.

Tafel V. Bronzebüste eines bejahrten Feldherrn. Florentiner Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts; gestochen von Ludwig Jacoby.

Tafel VI. Bemalte Thonbüste des Filippo Strozzi von Benedetto da Majano. Radirung von Ludwig Otto.

Tafel VII. Bemalte Thonbüste eines bologneser Edelmannes von Francesco Francia. Radirung von Ludwig Otto.

Tafel VIII. Bemalte Stuckbüste, muthmasslich den Giovanni Rucellai darstellend. Arbeit eines florentiner Künstlers um die Mitte des XV. Jahrhunderts, radirt von Ludwig Otto.

KUNST- UND BUCHDRUCK

DER

REICHSDRUCKEREI ZU BERLIN.



II



III



IV



PHOTOGRAPHIE DER REICHSDRUCKEREI







VIII

